ادبستان



■ با آثار و دیدگاههایی از: حضرت امام خمینی(ره) / دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن/ ارفع اطرایی/ انجوی شیرازی/ اکبر ایرانی/ محمدرضا برزگر خالقی / بهمن بوستان/ موسی بیدج/ دکتر نصرالله پورجوادی/ علی تجویدی/ شاهرخ تویسرکانی/ دکتر بهروز ثروتیان/ دکتر اسماعیل حاکمی/ ابوالقاسم حالت/
غلامعلی خوشرو/ دکتر مهدی درخشان/ محمدرضا درویشی/ حسین دهلوی/ غلامحسین ذاکری/ فاطمهٔ راکعی/ جلال رفیع/ دکتر مهدی روشن ضمیر/ دکتر عبدالحسین زرّین کوب/ دکتر ساسان سپنتا/ دکتر جلال سخنور/ سیروس سعیدی/ محسن سلیمانی/ ماشاءالله شمس الواعظین/
استاد شهریار/ جلیل شهناز/ دکتر سیّد جعفرشهیدی/ ابوالحسن صبا/ دکتر میراحمد طباطبایی/ کامیارعابدی/محمّدعلی علومی/حسین علیزاده / دکتر عبدالحسین فرزاد/ فرهاد فخرالدینی/ مهدی فلّاح/ نصرالله قادری/ یدالله کابلی/ دکتر روح انگیز کراچی/
دکتر میرجلال الدین کزّازی/ علی اکبر کسمایی/ دکتر علی لاریجانی/ دکتر مهدی محقق/ هوشنگ مرادی کرمانی/ پرویز مشکاتیان/ دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی/ مهدی ناظمی/ مرتضی نی‌داود/ مجتبی یاری/ دکتر غلامحسین یوسفی/
اینگمار برگمن/ خلیل جبران/ اسعد فضّه/ فرانتس کافکا/ گارسیا مارکز/ گونترگراس/ هرمان هسه و...

ماهنامه ـ آذر ۱۳۷۱
۲۴۴ صفحه ـ ۱۰۰۰ ریال
۳۶

ویژهٔ سومین سالگرد انتشار



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol. 3, No 12, December. 1992)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax: 311223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیرمسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال سوم، شمارهٔ دوازدهم (پیاپی: ۳۶) ـ آذر ۱۳۷۱
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
فاکس: ۳۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

میلاد زهرای اطهر (س)، رویش سپیده بر آسمان سبز ولایت، خجسته باد

■■■ یك اشارهٔ کوتاه!

مشغول تدارك ادبستان شمارهٔ ۳۶ ـ ویژهٔ سومین سالگرد انتشار ـ بودیم و مانند سالهای گذشته از افراد صاحبنظر و ادبا و هنرمندان و روزنامه‌نگاران مختلفی دربارهٔ ادبستان نظرخواهی کردیم.

و امّا خواستیم بنابه قولی که در شمارهٔ ۳۳ داده بودیم، درد دلی دربارهٔ مسائل و موضوعات مربوط به ادبستان نیز تحت عنوان «کارنامهٔ سه ساله» به این ویژه نامه اضافه کنیم، که حجم کار اجازه نداد. امّا گفتن یك نکته، خالی از لطف نیست.

زمانی که طراح هنرمند ادبستان، طرح جلد را آماده کرد، بی‌مناسبت ندیدیم که به «لسان الغیب» رجوع کنیم و تفألی بزنیم. آنگاه، هر غزلی که آمد، «سه» بیتش را به عنوان نمونه و یا سمبلی از گذشتن و گذشت «سه» سال، روی طرح کتابی که طراح ادبستان آن را کنار قلم و دوات، باز گذاشته بود، بنویسیم. غزلی که آمد، چنین آغاز می شد:

گوهر مخزن اسرار همان است که بود
حقّهٔ مهر بدان مُهر و نشان است که بود
عاشقان زمرهٔ ارباب امانت باشند
لاجرم چشم گهربار همان است که بود
از صبا پرس که ما را همه شب تا دم صبح
بوی زلف «تو» همان مونس جان است که بود
...

و این، برای ادبستانیها، با توجه به بعضی بازنگری‌ها و تحولات جاری مطبوعاتی در کشور، معنای خاصیّ داشت که اگر خداوند توفیق و عمر عنایت کند، در شماره‌های آینده بدان اشاره خواهیم کرد.

فعلاً، ویژه نامهٔ سومین سالگرد انتشار «ادبستان» پیش روی شما گشوده است.

«ادبستان فرهنگ و هنر»

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمد محمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.

□ رو و پشت جلد: به مناسبت سومین سالگرد انتشار ادبستان به ترتیب از: حبیب صادقی و مجید علم

□ داخل جلد: «استاد شهریار»، کار رضا گنجی زاده
(به مناسبت برگزاری کنگرهٔ بزرگداشت استاد شهریار)

بسم الله الرحمن الرحیم



جلوه‌های رحمانی

● سرآغاز:
«جلوه‌های رحمانی» عنوان وصیتنامه عارف فرزانه و رهبر و بنیانگذار جمهوری اسلامی، حضرت امام خمینی (س) خطاب به فرزند گرامیشان، حجت‌الاسلام والمسلمین حاج سیداحمد خمینی است.

«جلوه‌های رحمانی» در حقیقت توصیه‌های عارفانه و عالمانه مرشد فرزانه و فقید انقلاب به همه فرزندان اوست، نه تنها در جغرافیای ایران که در تمام جهان اسلام، درسهای بزرگی از معنویت، عشق، خلوص و خدمت که هر کلامش دریایی است از عمق و هر جمله اقیانوسی از معنا.

اینک، جلوه‌های رحمانی را تقدیم تک تک مخاطبان رهبر بزرگ و فقیدمان می کنیم. باشد که درسهای بزرگ آن، توشه‌ای باشد برای تاریخ فردایمان.

شایان ذکر است که این اثر ارزشمند، به تازگی و برای نخستین بار توسط معاونت فرهنگی هنری بنیاد شهید انقلاب اسلامی با چاپی نفیس، به زیور طبع آراسته شده و نخستین صفحه آن با تصویری از صلاة پیر راحل انقلاب و فرزند شان، حاج سیداحمد، مزین شده است. در پی آن متن دستخط حضرت امام (س) و متن خطاطی شده نامه آورده شده است. در این جا متن کامل نامه را تقدیم خوانندگان عزیز می کنیم.

بسم الله الرحمن الرحیم

الحمد لله رب العالمین و الصلوة و السلام علی محمد و آله الطاهرین و لعنة الله علی اعدائهم اجمعین

اشهد ان لا اله الا الله وحده لا شریک له و اشهد ان محمداً عبده و رسوله و ان علیاً امیرالمؤمنین و اولاده المعصومین صلوات الله علیهم خلفائه و ان ما جاء به رسول الله صلی الله علیه و آله حق، و ان القبر و النشور و الجنة و النار حق، و ان الله یبعث من فی القبور.

وصیتی است از پدری پیر که عمری به بطالت گذرانده و توشه‌ای برای زندگی ابدی برنداشته و قدمی خالص برای خداوند منان نگذاشته و از هواهای نفسانی و وساوس شیطانی نجات نیافته. لکن از فضل و کرم خداوند کریم مأیوس نیست و به عفو و عطوفت او دل بسته و همین تنها زاد راه او است، به فرزندی که از نعمت جوانی برخوردار است و فرصت برای تهذیب نفس و خدمت به خلق خدا در دست دارد و امید است چنانچه پدر پیرش از او راضی است خداوند بزرگ از او راضی باشد و توفیق خدمت به محرومان که شایستگان ملتند و مورد سفارش اسلامند هرچه بیشتر مرحمت فرماید.

فرزندم احمد خمینی ارزقک الله هدایته. جهان چه ازلی و ابدی باشد یا نه و چه سلسله‌های موجودات غیر متناهی باشند یا نه، همه فقیرند چون هستی ذاتی آنان نیست. اگر با احاطهٔ عقلی جمیع سلسله‌های غیر متناهی را بنگری آوای فقر ذاتی و احتیاج در وجود و کمال آنها به وجودی که بالذات موجود است و کمالات ذاتی آن است، می‌شنوی. و اگر مخاطبهٔ عقلی خطاب به سلسله‌های فقیر بالذات نمائی که ای موجودات فقیر چه کسی قادر است رفع احتیاج شما را نماید؟ همه با زبان فطرت هم صدا فریاد می‌زنند که ما محتاجیم به موجودی که خود چون ما فقیر نباشد در هستی کمال هستی. این فطرت غیر از خود آنان نیست «فطرت الله التی فطر الناس علیها لا تبدیل لخلق الله» فطرت توحید از خداوند است و مخلوقات فقیر بالذات مبدل نمی‌شوند به غنی بالذات و امکان ندارد چنین تبدیلی و چون بالذات فقیر و محتاجند جز غنی بالذات کسی رفع فقر آنان نخواهد کرد و این فقر که لازم ذاتی آنان است همگی است، چه این سلسله ابدی باشد یا نباشد، ازلی باشد یا نباشد و از هیچکس جز او کارگشائی نخواهد شد و هرکس هر کمال و جمالی دارد از خود نیست بلکه جلوهٔ کمال و جمال او است «و ما رمیت اذ رمیت و لکن الله رمی». در هر چیز و هر فعل و هر گفتار و کردار صادق است و هرکس این حقیقت را دریابد و ذوق کند به کسی جز او دل نبندد و از کسی جز او حاجت نخواهد. سعی کن در خلوات در این بارقهٔ الهی فکر کنی و به طفل قلبت تلقین کن و تکرار کن تا به زبان آید و در ملک و ملکوت وجودت این جلوه خودنمائی کند و به غنی مطلق بپیوندد تا از هرکس جز او غنی شوی و از او توفیق وصول بخواه تا تو را از همه کس و خود بی‌خودت ببرد و تشریف حضور دهد و اذن دخول.

پسر عزیزم، او جلّ و علا اول و آخر و ظاهر و باطن است «هو الاول و الآخر و الظاهر و الباطن». «ایکون لغیرک من الظهور ما لیس لک حتی یکون هو المظهر لک متی غبت حتی تحتاج الی دلیل یدل علیک و متی بعدت حتی تکون الآثار هی التی توصل الیک عمیت عین لا تراک علیها رقیبا».

غایب نبوده‌ای که تمنا کنم ترا	پنهان نئی ز دیده که پیدا کنم ترا

او ظاهر است و هر ظهوری ظهور او است و ما خود حجاب هستیم و انانیت و انیت ما است که ما را محجوب نموده. «تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز». به او پناه ببریم و از او تبارک و تعالی با تضرع و ابتهال بخواهیم که ما را از حجابها نجات دهد: «الهی هب لی کمال الانقطاع الیک و انر ابصار قلوبنا بضیاء نظرها الیک حتی تخرق ابصار القلوب حجب النور فتصل الی معدن العظمة و تصیر ارواحنا معلقة بعز قدسک. الهی و اجعلنی ممن نادیته فاجابک و لاحظته فصعق لجلالک».

پسرم، ما هنوز در قید حجابهای ظلمانی هستیم و پس از آن حجابهای نور است و ما محجوبان هنوز اندر خم یک کوچه‌ایم.

پسرم، سعی کن اگر از اهل مقامات معنوی نیستی انکار مقامات روحانی و عرفانی نکنی که از بزرگترین حیله‌های شیطان و نفس اماره که انسان را از تمام مدارج انسانی و مقامات روحانی باز می‌دارد، واداری او است به انکار و احیاناً به استهزاء سلوک الی الله که منجر به خصومت و ضدیت با آن شود و انجام تمام انبیاء عظام صلوات الله علیهم و اولیاء کرام سلام الله علیهم و کتب آسمانی خصوصاً قرآن کریم کتاب جاوید انسان‌ساز برای آن به وجود آمده‌اند در نطفه خفه شود. قرآن این کتاب معرفة الله و طریق سلوک به او با دست دوستان جاهل از طریق خود به انحراف و انزوا کشیده شده و آراء انحرافی و تفسیرهای

به رأیی که ائمه اسلام علیهم السلام از آن نهی فرموده‌اند در آن راه یافت و هر کس با نفسانیت خود در آن تصرف نمود. این کتاب عزیز در محیطی و عصری نازل شد که تاریک‌ترین محیط و عقب‌افتاده‌ترین مردم در آن زندگی می‌کردند و به دست کسی و قلب الهی کسی نازل شد که زندگی خود را در آن محیط ادامه می‌داد. و در آن حقایق و معارفی است که در جهان آن روز، چه رسد به محیط نزول آن، سابقه نداشت. و بالاترین و بزرگترین معجزهٔ آن همین است. آن مسائل بزرگ عرفانی که در یونان و نزد فلاسفهٔ آن سابقه نداشت و کتب ارسطو و افلاطون بزرگترین فلاسفهٔ آن عصرها از رسیدن به آن عاجز بودند و حتی فلاسفهٔ اسلام که در مهد قرآن کریم بزرگ شدند و از آن استفاده‌ها نمودند، آیاتی که صراحت زنده بودن همهٔ موجودات جهان را ذکر کرده آن آیات را تأویل می‌کنند و عرفای بزرگ اسلام که از آن ذکری کنند همه از اسلام اخذ نموده و از قرآن کریم گرفته‌اند و مسائل عرفانی به آن نحو که در قرآن کریم است در کتاب دیگر نیست و اینها معجزهٔ رسول اکرم است که با مبدأ وحی آن طور آشنایی دارد که اسرار وجود را برای او بازگو می‌نماید و خود با عروج به قلهٔ کمال انسانیت حقایق را آشکارا و بدون هیچ حجاب می‌بیند و در عین حال در تمام ابعاد انسانیت و مراحل وجود حضور دارد و مظهر اعلای «هو الاول و الآخر و الظاهر و الباطن»(۸) می‌باشد و می‌خواهد همهٔ انسانها به آن برسند و چون نرسیده‌اند گویی رنج می‌برد و شاید «طه ما انزلنا علیک القرآن لتشقی»(۹) اشارهٔ لطیفه‌ای به آن باشد و شاید «ما اوذی نبیّ مثل ما اوذیت»(۱۰) نیز مربوط به همین معنی باشد. آنانکه به این مقام یا شبیه به آن رسیده‌اند اعتزال از خلق و انزوا اختیار نمی‌کنند بلکه مأمور به آشنا نمودن و آشتی دادن گمراهان با این جلوه‌ها هستند، اگرچه کم توفیق یافته‌اند. و اما آنچه با رسیدن به بعض مقامات و نوشیدن جرعه‌ای از خود بی‌خود شدند و در صعق باقی ماندند اگرچه کمالاتی بزرگ را یافته‌اند لکن به کمال مطلوب نرسیده‌اند. موسی کلیم صلوات الله و سلامه علیه که از تجلی حق به حال صعق افتاد با عنایات خاصه افاقه یافت و مأمور خدمت شد و رسول الله خاتم با رسیدن به مرتبهٔ عالی انسانیت و آنچه در وهم کس نیاید به نظر رحمت اسم جامع اعظم خطاب «یا ایها المدثر قم فانذر»(۱۱) مأمور هدایت شد.

پسر عزیزم: آنچه اشاره کردم با آنکه خود هیچم و از هیچ، هیچ‌تر، برای آن است که اگر به جایی نرسیدی انکار مقامات معنوی و معارف الهی نکنی و از کسانی باشی که دوستدار صالحین و عارفین باشی، چه خیر از آنان نصیبی و با دشمنی دوستان خدای متعال از این جهان رخت نبندی.

فرزندم: با قرآن این بزرگ کتاب معرفت آشنا شو، اگرچه با قرائت آن، و راهی از آن به سوی محبوب باز کن و تصور مکن که قرائت بدون معرفت اثری ندارد که این وسوسهٔ شیطان است. آخر این کتاب از طرف محبوب است برای تو و برای همه‌کس و نامهٔ محبوب محبوب است اگرچه عاشق و محب مفاد آن را نداند و با این انگیزهٔ حب محبوب که کمال مطلوب است به سراغت آید و شاید دستگیرت شود. ما اگر در تمام لحظات عمر به شکرانهٔ اینکه قرآن کتاب ما است به سجده رویم از عهده برنیامده‌ایم.

پسرم: دعاها و مناجاتهایی که از ائمهٔ معصومین علیهم السلام به ما رسیده است بزرگترین راهنمای آشنایی با او جل و علا است و والاترین راهگشای عبودیت و رابطهٔ بین حق و خلق است و مشتمل بر معارف الهی و وسیلهٔ انس با او است و ره‌آورد خاندان وحی است و نمونه‌ای از حال اصحاب قلوب و ارباب سلوک است. وسوسه‌های بی‌خبران تو را از تمسک به آنها و اگر توانی از انس با آنها غافل نکند. ما اگر تمام عمر به شکرانهٔ آنکه این رستگان و واصلان به حق راهنمایان مایند به نیایش برخیزیم از عهده برنخواهیم آمد.

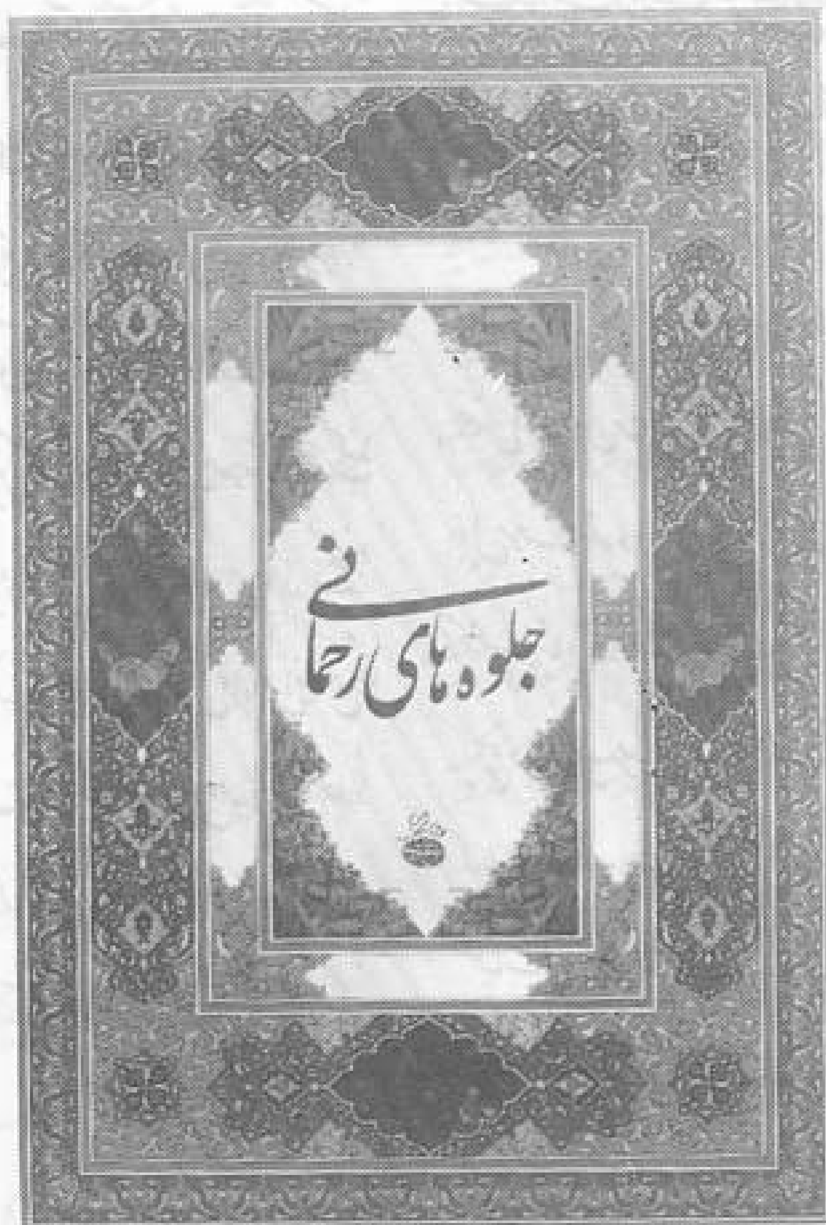
از وصیتهای من که در آستان مرگ و نفسهای آخر را می‌کشم به تو که از نعمت جوانی برخورداری آن است که معاشران خود و دوستان خویش را از اشخاص وارسته و متعهد و متوجه به معنویات، آنانکه به حب دنیا و زخارف آن گرایش ندارند و از مال و منال به اندازهٔ کفایت و حد متعارف پا بیرون نمی‌گذارند و مجالس و محافلشان آلوده به گناه نیست و از اخلاق کریمه برخوردارند، انتخاب کن که تأثیر معاشرت در دو طرف صلاح و فساد اجتناب‌ناپذیر است و سعی کن از مجالسی که انسان را از یاد خدا غافل می‌کند پرهیز نمایی که با خو گرفتن به این مجالس ممکن است از انسان سلب توفیق شود، که خود مصیبتی است جبران‌ناپذیر.

بدان که در انسان اگر نگوییم در هر موجودی به حسب فطرت حب به کمال مطلق است و حب به وصول به کمال مطلق، و این حب محال است از او جدا شود و کمال مطلق محال است دو باشد و مکرر باشد و کمال مطلق حق جل و علا است. همه او را می‌خواهند و دلباخته به اویند گرچه خود نمی‌دانند و در حجب ظلمت و نورند و با این حجب پندارند چیزهای دیگر می‌خواهند و به هر کمال یا جمال یا قدرت یا امکانات که رسیدند به آن حد قانع نیستند و گم‌شدهٔ خود را در آن نمی‌یابند. قدرتمندان و ابرقدرتان به هر قدرتی برسند دنبال قدرت فوق آن می‌گردند و علم‌طلبان به هر مرتبه از علم

برسند ما فوق آن را می‌خواهند و گم شده خود را که خود غافل از آنند در آن نمی‌یابند. اگر به قدرت‌طلبان قدرت تسلط و تصرف در همه عالم مادی از زمینها و منظومه‌های شمسی و کهکشانها و هر آنچه فوق آنهاست بدهند و بگویند: «قدرت دیگری فوق اینها و عالمی یا عوالمی دیگر فراتر از اینهاست، آیا می‌خواهی آنها را نیز به دست آوری؟» محال است تمنای آن را نداشته باشند، بلکه به لسان فطرت می‌گویند: «ای کاش آنها را نیز به دست آوریم». و به همین گونه است طالب علوم، بلکه اگر شنیده که مقام دیگری فوق آنچه داری هست، فطرت مطلق‌جوی او گوید ای کاش آن بود و من هم قدرت تصرف در آن داشتم یا وسعه علم من آن را نیز شامل بود. آنچه همه را مطمئن می‌کند و آتش فروزان نفس سرکش و زیادت‌طلب را خاموش می‌نماید وصول او است و ذکر حقیقی او جل و علا، چون جلوه او است استغراق در آن آرامش‌بخش است. «الا بذکر الله تطمئن القلوب»(۱۲) گویی فرماید توجه به ذکر او فرو رو تا قلبت که سرگشته و حیرت‌زده از این سو به آن سو و از این شاخه به آن شاخه پرواز می‌کند طمأنینه حاصل کند.

پس ای فرزند عزیزم: که خداوند تو را با ذکر خود مطمئن القلب فرماید، نصیحت و وصیت پدر سرگشته و حیرت‌زده‌ات را بشنو و با این قرآن در برای رسیدن به مقام و شهرت و آنچه مورد شهوات نفسانیه است مزن که هر چه برسی از رسیدن به مافوق آن متأثر می‌شوی و حسرت بالاتر را می‌بری و ناراحتی و حیرت افزون می‌شود. اگر گویی: «تو خود چرا به خود این نصیحت را نکنی؟» گویم: «انظر الی ما قال، لا الی من قال»(۱۳) این حرف صحیح است اگرچه از مجنونی یا مفتونی صادر شود. در قرآن کریم پس از آنکه می‌فرماید: آنچه مصیبت در زمین و در نفوس شما وارد می‌شود قبلاً ثبت در کتاب است گوید: «لکیلا تأسوا علی ما فاتکم و لا تفرحوا بما آتاکم و الله لا یحب کل مختال فخور»(۱۴) انسان در این عالم در معرض تحولات است: گاهی مصیبتهایی بر او وارد می‌شود و گاهی دنیا به او رو می‌آورد و به مقام و جاه و مال و منال و قدرت و نعمت می‌رسد و این هر دو پایدار نیست. نه آن کم و کاستیها و مصیبتها تو را محزون کند که عنان صبر از دست برود که گاه شود آنچه مصیبت و کمبود است برای تو خیر و صلاح باشد «عسی ان تکرهوا شیئاً و هو خیر لکم»(۱۵) و در اقبال دنیا و رسیدن به آنچه شهوات اقتضا می‌کند خود را مباز و تکبر و فخر بر بندگان خدا مکن که بسا باشد که آنچه را خیر می‌انگاشته شر باشد برای تو.

پسرم: آنچه مورد نکوهش و سرمایه و اساس شقاوتها و بدبختیها و جدالها و رأس تمام خطاها و خطیئه‌هاست حب دنیاست که از حب نفس نشأت می‌گیرد. عالم ملک مورد نکوهش نیست، بلکه مظهر حق و مقام ربوبیت او است و مهبط ملائکة الله و مسجد و تربیتگاه انبیا و اولیا علیهم سلام الله است و عبادتگاه صلحا، و محل جلوه حق بر قلوب شیفتگان محبوب حقیقی. و حب آن اگر ناشی از حب به خدا باشد و به عنوان جلوه او جل و علا باشد مطلوب و موجب کمال است، و اگر ناشی از حب نفس باشد رأس همه خطیئه‌هاست. پس دنیای مذموم در خود تو است، علاقه‌ها و دلبستگیها به غیر صاحب دل موجب سقوطات است. همه مخالفتها با خدا و ابتلا به معصیتها و جنایتها و خیانتها از حب خود است که حب دنیا و زخارف آن و حب مقام و جاه و مال و منال از آن نشأت می‌گیرد. در عین حال که هیچ دلی به غیر صاحب دل حب فطرت بستگی نتواند داشت، لکن این حجابهای ظلمانی و نورانی که ما را و همه را از صاحب دل غافل دارد و به گمان و اشتباه خود غیر صاحب دل را دلدار می‌دانند ظلمات فوق ظلمات است. ما و امثال ما به حجابهای نورانی نرسیدیم و در حجابهای ظلمانی اسیر هستیم. آنکه گوید: «الهی هب لی کمال الانقطاع الیک و انر ابصار قلوبنا بضیاء نظرها الیک حتی تخرق ابصار القلوب حجب النور فتصل الی معدن العظمة»(۱۶) از حجابهای ظلمانی گذشته است. شیطان که در مقابل امر خدا ایستاد و به آدم خضوع نکرد در حجاب ظلمانی خودبزرگ‌بینی بود و «خلقتنی من نار و انا خیر منه»(۱۷) گویان از ساحت ربوبی مردود شد. ما نیز تا در حجاب خودبینی هستیم و خودمحور و خودخواه هستیم شیطانی هستیم و از محضر رحمن مطرود. و چه مشکل است شکستن این بت بزرگ که مادر بتهاست! و ما تا خاضع او و فرمانبردار او هستیم خاضع برای خدا و فرمانبردار او جل و علا نیستیم، و تا این بت شکسته نشود حجابهای ظلمانی دریده و برداشته نشود. اول باید بدانیم که حجاب چیست که اگر ندانیم نخواهیم توانست در صدد رفعش یا لااقل تضعیفش برآییم و یا لااقل بر غلظت و قوت آن نیفزاییم. در حدیثی است که بعض اصحاب رسول الله صلی الله علیه و آله خدمت ایشان بودند، صدایی به گوششان رسید، سؤال کردند: چه صدایی است؟ فرمودند: صدای سنگی بود که هفتاد سال قبل از لب جهنم حرکت کرده بود و حال به قعر جهنم رسید. آنگاه مطلع شدند که کافری هفتاد ساله مرده است.(۱۸) اگر حدیث صادر شده باشد شاید آن بعض از اهل حال بوده و یا با تصرف رسول خدا صلی الله علیه و آله به گوششان رسیده برای تنبه غافلان و هشیار جاهلان. اگر هم حدیث که الفاظش را یاد ندارم صادر نشده باشد لکن مطلب همین است. ما یک عمر رو به جهنم حرکت می‌کنیم



و یک عمر نماز - که بزرگترین پایگاه خدای متعال است - پشت به حق و خانه او جل و علا و رو به خود و خانه نفس به جا می‌آوریم و چه دردناک است که نماز ما که باید معراج ما باشد و ما را به سوی او و بهشت لقاء او برد، به سوی خود ما و تبعیدگاه جهنم برد.

پسرم: این اشارت تنها برای آن است که امثال من و شما ادعایی برای معرفة الله و عبادة الله آن گونه که حق او است پیدا نکنیم، با آنکه از اعرف موجودات به حق تعالی و حق عبادت و بندگی او جل و علا نقل شده است: ما عرفناک حق معرفتک و ما عبدناک حق عبادتک. بلکه برای آن است که عجز خویش را بفهمیم و از بی‌خبری خود را دور کنیم و خیال برتری را از نفس خود بیرون کنیم بلکه از کبر این غول که بیم باشد که توفیق یابیم مبارزه‌ای کامل برانگیزیم که از خطر عظیمی که جان را با آتش می‌سوزاند رهائی یابیم.

وهان! آن خطر که در لحظات آخر جدائی از این عالم و کوچ به سوی جایگاه ابدی است آن است که آن کس که مبتلا به حب نفس است و دنبال آن حب دنیا با ابعاد مختلف آن، است که در حال احتضار و کوچ که بعض امور بر انسان ممکن است کشف شود و دریابد که مأمورین خدا او را از محبوب و معشوق جدا می‌کند با دشمنی خدا و غضب و نفرت از او جل و علا کوچ کند و این عاقبت و پی‌آمد حب نفس و دنیا است و در روایات اشارت به آن شده است. شخصی متعبد مورد وثوق نقل می‌کرد که بر بالین محتضری رفتم و او گفت: ظلمی که خدا بر من می‌کند هیچ کس نکرده او مرا از این بچه‌هایم که با خون دل پرورش دادم می‌خواهد جدا کند. و من برخاستم و رفتم و جان داد. شاید بعض عبارات که نقل کردم اختلاف مختصری با آنچه آن عالم متعبد گفتند داشته باشد در هر صورت آنچه گفتم اگر احتمال صحت هم داشته باشد به قدری مهم است که انسان باید برای چاره آن فکری بکند.

ما اگر ساعتی تفکر کنیم در موجودات عالم که خود نیز از آنهائیم می‌یابیم که هیچ موجودی از خود چیزی ندارد و آنچه او و همه رسیده الطافی است الهی و موهبتهایی است عاریت و الطافی که خداوند منان به ما فرموده چه قبل از آمدن به دنیا و چه در حال زیستن از طفولیت تا آخر عمر و چه پس از مرگ به واسطه هدایت کنندگانی که مأمور هدایت ما بوده‌اند شاید بارقه‌ای از حب او جل و علا که محجوب از آن هستیم در ما پدید شود و پوچی و بی‌محتوائی خود را دریابیم و راهی به سوی او جل و علا برای ما باز شود و یا لااقل از کفر جحودی نجات یابیم و انکار معارف الهی و جلوه‌های رحمانی را برای خود مقامی محسوب نکنیم و به آن افتخار نکنیم که

● گفتگو با گابریل گارسیا مارکز

مارکز: خودم را یک واقع‌گرای ساده و محض می‌دانم

■ مصاحبه‌گر:
مانوئل اوزوریو، روزنامه‌نگار پرویی



○ در امریکای لاتین فرهنگهای گوناگون به هم آمیخته‌اند تا چیزی غنی و نو بیافرینند. آیا اهالی امریکای لاتین از این آمیزش متقابل فرهنگها آگاهی دارند؟

● تا آنجا که به خودم مربوط می‌شود، من فقط همین چند سال پیش به این نکته توجه کردم و همین تجربه من به عنوان نویسنده و تماسهای گهگدار با جوامع و نظامهای سیاسی مختلف موجب افزایش آگاهیم از جنبه‌های دیگر فرهنگ امریکای لاتین شده است.

زمانی که در افریقا سفر می‌کردم، متوجه مشابهتهایی بین برخی از شکلهای هنری همه پسند آنجا و هنرهای کشورهای حوزهٔ کارائیب شدم. این امر موجب شد از موقعیت فرهنگی خودمان و نیز ارتباط بین عناصر متفاوت فرهنگی به طور کلی درک روشن‌تری به دست آورم. از طریق چنین بینشهایی است که آدم می‌تواند در یک فرهنگ هم آنچه را که بی‌همتاست کشف کند و هم آنچه را که جهانی است.

○ آیا این نقطه شروع رمانهای شما نیست؟ حتی مهمترین مضمونشان؟

● من در واقع به هنگام نوشتن آنها از این تأثیر چندگانه فرهنگی آگاه نبودم. این نکته خودش به سراغ من آمد. بعدها و تقریباً ناآگاهانه دریافتم که

اشاره
گابریل گارسیامارکز، متولد سال ۱۹۲۹ در دهکدهٔ کلمبیایی آراکاتاکا، با انتشار کتاب صدسال تنهایی در سال ۱۹۶۷ (ترجمه انگلیسی در سال ۱۹۷۰) موقعیت خود را به عنوان استاد داستان‌نویسی مدرن تثبیت کرد، موقعیتی که با ربودن جایزهٔ ادبی نوبل سال ۱۹۸۲ مستحکم‌تر شد. او در این گفتگو دربارهٔ دیدگاه شخصی خویش از امریکای لاتین سخن می‌گوید که الهام‌بخش مضامین اصلی آثار اوست، آثاری که در آنها تخیل و شگفتی با پیش پاافتاده‌ترین واقعیتها چنان به هم می‌آمیزد که به زندگی روزانه بعدی جهانی و اسطوره‌ای می‌بخشد.
دیگر آثار عمدهٔ گارسیا مارکز عبارتند از: کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد (۱۹۶۸)، پاییز پدرسالار (۱۹۷۶) و گزارش یک مرگ از پیش اعلام شده (۱۹۸۳). آخرین اثر او عشق دوران وبایی است.

و ایمان نباشد به نظر مشکل باشد یا بی‌پایه. ولی باید دانست که امری است وجدانی و در قرآن کریم به آن اشارت رفته است، مثل آیات کریمه سوره تکاثر. و اما وجدان: شما می‌دانید که مردگان هیچ حرکتی ندارند و نمی‌توانند به شما آسیب رسانند، و هزاران مرده به قدر یک مگس فعالیت ندارند و در این عالم پس از مرگ و قبل از روز نشور زنده نخواهند شد، لکن قدرت آرام خوابیدن به تنهایی با مرده ندارید، و نیست این مگر برای آنکه علم شما را قلب شما باور نکرده و ایمان به آن در شما حاصل نشده؛ لکن مرده‌شوران که با تکرار عمل باورشان آمده با آرامش خاطر با آنان خلوت می‌کنند. و فیلسوفان با براهین عقلیه ثابت می‌کنند حضور حق تعالی را در همه جا، لکن تا آنچه عقل با برهان ثابت نموده به دل نرسد و قلب آن ایمان نیاورد، ادب حضور به جا نیاورند؛ و آنان که حضور حق تعالی را به دل رسانده و ایمان آن آورده‌اند اگرچه با برهان سروکار نداشته باشند، ادب حضور به جا آورند و از آنچه با حضور مولا منافات دارد اجتناب کنند. پس علوم رسمی هر چند فلسفه و علم توحید، خود حجابند و هر چه بیشتر شوند حجاب غلیظتر و افزونتر گردد. و چنانچه می‌دانیم و می‌بینیم لسان دعوت انبیا علیهم السلام و اولیاء خلّص سلام الله علیهم لسان فلسفه و براهین اصطلاحیه نیست، بلکه آنان با جان و دل مردم کار دارند و نتایج براهین را به قلب بندگان خدا می‌رسانند و آنان را از درون جان و دل هدایت می‌نمایند. و می‌خواهی بگو: فلاسفه و اهل براهین حجابها را افزون کنند و انبیاء علیهم السلام و اصحاب دل کوشش در رفع حجاب کنند. لهذا تربیت‌شدگان ایشان مؤمنان دلباخته‌اند و تربیت‌شدگان و شاگردان آنان اصحاب برهان و قیل و قال‌اند و با دل و جان سروکار ندارند.

و آنچه گفتم به آن معنی نیست که به فلسفه و علوم برهانی و عقلی نپرداز و از علوم استدلالی روی گردان که این خیانت به عقل و استدلال و فلسفه است، بلکه به آن معنی است که فلسفه و استدلال راهی است برای وصول به مقصد اصلی و نباید تو را از مقصد و مقصود و محبوب محجوب کند. یا بگو این علوم عبورگاه به سوی مقصد هستند و خود مقصد نیستند و دنیا مزرعه آخرت است (۲۵) و علوم رسمی مزرعه وصول به مقصودند، چنانچه عبادات نیز عبورگاه به سوی او جلّ و علا است. نماز بالاترین عبادات و معراج مؤمن است (۲۶)، و همه از اوست و به سوی اوست. می‌خواهی بگو: تمامی معروفها پله‌هایی است از نردبان وصول او جلّ و علا، و همه منکرات بازدارندگان از وصول هستند و عالم همه سرگشته او و پروانه جمال جمیل اویند. وای کاش که ما از خواب برخیزیم و در اول منزل که یقظه است وارد شویم. وای کاش که او جلّ و علا با عنایات خفیه خود از ما دستگیری فرماید و به جلوه جمال جمیلش رهنمود فرماید. وای کاش که این اسب سرکش چموش نفس آرام شود و از کرسی انکار فرود آید. وای کاش این محموله سنگین را از زمین می‌گذاشتیم و سبکبارتر رو به سوی او می‌کردیم. وای کاش که چون پروانه در شمع جمال او می‌سوختیم و دم در نمی‌آوردیم. وای کاش که یک گام قدم فطرت برمی‌داشتیم و این قدر پای به فرق فطرت نمی‌گذاشتیم. و ای کاشهای بسیار دیگر که من در پیری و در آستان مرگ از آنها یاد می‌کنم و دسترسی به جایی ندارم.

و تو ای فرزندم، از جوانی خود استفاده کن و با یاد او جلّ و علا و محبت او و رجوع به فطرت الله بزیست و عمر را بگذران. و این یاد و محبوب هیچ منافات با فعالیتهای سیاسی و اجتماعی در خدمت به دین او و بندگان او ندارد، بلکه تو را در راه او اعانت می‌کند. ولی بدان که خدعه‌های نفس اماره و شیطان داخلی و خارجی زیاد است و چه بسا انسان را با اسم خدا و اسم خدمت به خلق خدا از خدا باز می‌دارد و به سوی خود و آمال خود سوق می‌دهد.

مراقبت و محاسبه نفس در تشخیص راه خودخواهی و خداخواهی از جمله منازل سالکان است. خداوند ما و شما را در آن توفیق دهد. و چه بسا شیطان باطنی با ما پیران به گونه‌ای و با شما جوانان به گونه دیگری خدعه کند. با ما پیران با سلاح یأس از حضور و یاد حاضر اند که آن از شما گذشته و شما با اصلاح شدنی نیستید و ایام جوانی که وقت کشت و درو بود رفت و در ایام ضعف پیری و کهولت که قدرت اصلاح از دست رفته و ریشه هواها و معاصی در تمام ارکان وجود نفوذ کرده و شاخه دوانده و تو را از لیاقت محضر او جلّ و علا انداخته و کار از کار گذشته، چه بهتر که این چند روز آخر عمر از دنیا استفاده هر چه بیشتر کنی؛ و گاه با ما پیران نیز مانند شما جوانان عمل می‌کند. به شما می‌گوید شما جوانید و در این فصل جوانی وقت تمتع و لذات است، اکنون مطابق شهوت خود رفتار کن، ان شاء الله در اواخر عمر راه توبه و باب رحمت خداوند باز است و خداوند ارحم الراحمین است و هر چه گناهان بزرگتر و بیشتر باشد پشیمانی و رجوع به حق در آخر عمر زیادتر و توجه به خدای تعالی بیشتر و اتصال به او جلّ و علا افزونتر خواهد بود؛ و چه بسیار مردم بوده‌اند که در جوانی بهره‌های جوانی را برده و در ایام پیری تتمه عمر را با عبادات و ذکر و دعا و زیارت ائمه علیهم السلام و توسل به شفاعت آنان گذرانده و سعادتمند از دنیا رفته‌اند. با پیران

نیز از این وسوسه‌ها می‌شود که معلوم نیست با این زودی به پیری برسی؛ فرصت باقی است؛ چند روز آخر عمر توبه کن. علاوه باب شفاعت پیامبر صلی الله علیه و آله باز است و مولا امیرالمؤمنین علیه السلام نخواهد گذاشت دوستانش را عذاب کنند و در وقت مردن او را خواهی دید و از تو دستگیری خواهد کرد و از این مقوله‌های فراوان که به گوش انسان می‌خوانند.

پسرم! اکنون با تو که جوانی صحبت می‌کنم. باید توجه کنی که برای جوانان توبه آسان‌تر و اصلاح نفس و تربیت باطن سریع‌تر می‌تواند باشد. در پیران هواهای نفسانی و جاه‌طلبی و مال‌دوستی و خودبزرگ‌بینی بسیار افزون‌تر از جوانان است: روح جوانان لطیف است و انعطاف‌پذیر و آن‌قدر که در پیران حب نفس و حب دنیا است در جوانان نیست. جوان می‌تواند با آسانی نسبی خود را از شر نفس اماره رها سازد و به معنویات گرایش پیدا کند. در جلسات موعظه و اخلاق آن‌قدر که جوانان تحت تأثیر واقع می‌شوند پیران نمی‌شوند. جوانان متوجه باشند و گول وسوسه‌های نفسانی و شیطانی را نخورند. مرگ به جوانان و پیران یک‌گونه نزدیک است. کدام جوان می‌تواند اطمینان حاصل کند که به پیری می‌رسد و کدام انسان از حوادث در مصون است؟ حوادث روزانه به جوانان نزدیک‌تر است.

پسرم: فرصت را از دست مده و در جوانی خود را اصلاح کن. پیران نیز باید بدانند که تا در این عالم هستند می‌توانند جبران تبهکاری‌ها و معصیت‌ها را بکنند و اگر از اینجا منتقل شدند کار از دست آنان خارج است. دل بستن به شفاعت اولیا علیهم السلام و تجری در معاصی از خدعه‌های بزرگ شیطانی است. شما به حالات آنان که دل به شفاعتشان بسته و از خدا بی‌خبر شده و به معاصی جرأت می‌کنید؛ بنگرید ناله‌ها و گریه‌ها و دعاها و سوز و گدازهای آنان را ببینید و عبرت بگیرید. در حدیث است که حضرت صادق علیه سلام الله در اواخر عمر بستگان و فرزندان خود را احضار نمود و قریب این مضمون را به آنان فرمود که: «فردا با عمل باید در محضر خداوند بروید. گمان نکنید بستگی شما به من فایده دارد». علاوه بر آن احتمال دارد که شفاعت نصیب آنان شود که با شفیع ارتباط معنوی‌شان حاصل باشد و رابطه الهی با آنان طوری باشد که استعداد برای نائل شدن به شفاعت داشته باشند و گر این امر در این عالم حاصل نشود شاید بعد از تصفیه‌ها و تزکیه‌ها در عذاب‌های برزخ بلکه جهنم، لایق شفاعت شوند. خدا داناست که آن تا چه اندازه است. علاوه بر آن آیاتی در قرآن کریم درباره شفاعت وارد شده است که با توجه به آنها نمی‌توان برای انسان آرامش پیدا شود. خداوند می‌فرماید: «مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِندَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ»(۲۷) و نیز می‌فرماید: «وَلَا يَشْفَعُونَ إِلَّا لِمَنِ ارْتَضَىٰ»(۲۸) و امثال آن. که در عین حال که شفاعت ثابت لکن نصیب چه اشخاصی و چه گروهی و با چه شرایطی و در چه وقت شامل حال می‌شود امری است که نمی‌توان انسان را مغرور و جری کند. امید به شفاعت داریم لکن این امید باید ما را به سوی اطاعت حق تعالی کشاند نه معصیت.

پسرم! سعی کن که با حق الناس از این جهان رخت نبندی که کار بسیار مشکل می‌شود. سر و کار انسان با خدای تعالی که ارحم الراحمین است بسیار سهل‌تر است تا سر و کار با انسان‌ها. به خداوند تعالی پناه می‌برم از گرفتاری خود و تو و مؤمنین در حقوق مردم و سر و کار با انسان‌های گرفتار: و این به آن معنی است که در حقوق الله و معاصی سهل‌انگاری کنی. اگر آنچه از ظاهر بعض آیات کریمه استفاده می‌شود در نظر گرفته شود مصیبت بسیار افزون می‌شود و نجات اهل معصیت به وسیله شفاعت به گذشت مرحله‌های طولانی انجام می‌گیرد. تجسم اخلاق و اعمال و لوازم آنها و ملازمه آنها با انسان از مابعد موت تا قیامت کبری و از آن به بعد تا تنزیه و قطع رابطه به وسیله شدت‌ها و عذاب‌ها در برازخ و جهنم و عدم امکان ربط با شفیع و شمول شفاعت امری است که احتمال آن کمر انسان را می‌شکند و مؤمنان را به فکر اصلاح به طور جدی می‌اندازد. هیچ کس نمی‌تواند ادعا کند که قطع به خلاف این احتمال دارد؛ مگر آنکه شیطان نفس چنان بر او مسلط باشد و با او بازی کند و راه حق را بر او ببندد که او را منکر روشن و تاریک کند. و چنین کوردلان بسیار هستند. خداوند ما را از شر خود و آنان حفظ فرماید.

وصیت من به تو ای فرزندم آن است که مگذار خدای نخواسته فرصت از دست برود و در اصلاح اخلاق و کردار خود بکوش هر چند با تحمل زحمت و ریاضت. و از علاقه به دنیای فانی بکاه و در دو راهی‌هایی که برایت پیش آید راه حق را انتخاب کن و از باطل بگریز و شیطان نفس را از خود بران. و از امور مهمی که لازم است وصیت نمایم: اعانت نمودن به بندگان خدا خصوصاً محرومان و مستمندان که در جامعه‌ها مظلوم و بی‌پناه‌اند. هر چه توان داری در خدمت ایشان که بهترین زاد و توشه است و از بهترین خدمتها به خدای تعالی و اسلام عزیز است. به کار بر و هر چه توانی در خدمت مظلومان و حمایت آنان در مقابل مستکبران و ظالمان کوشش کن. و دخالت در امور سیاسی سالم و اجتماعی یک وظیفه است در این حکومت اسلامی؛ و کمک به متصدیان امور و دولتمردان وفادار به جمهوری اسلامی نیز یک وظیفه اسلامی انسانی ملی است؛ که امیدوارم ملت شریف و بیدار از آن غفلت نکنند و همانگونه که تاکنون

در صحنه حاضر بوده و هستند و با کمک آنان حکومت اسلامی و جمهوری توانست استقرار و تشدید پیدا کند از این پس نسل حاضر و نسلهای آینده با وفاداری به آن و پشتیبانی از آن هر چه بیشتر استمرار آن را داشته باشند. و همه باید بدانیم که تا به عهد خداوند تعالی باقی باشیم خداوند از ما پشتیبانی می‌فرماید و همانگونه که تاکنون توطئه‌های تبهکاران داخل و خارج را به طور معجزه‌آسا خنثی فرموده از این پس ان شاء الله تعالی با تأییدات خود خنثی خواهد فرمود.

و امیدوارم ارتش معظم و سپاه پاسداران عزیز و بسیج و سایر نیروهای نظامی و انتظامی و مردمی طعم شیرین استقلال و خروج از اسارت ابرقدرتهای عالم‌خوار را چشیده باشند و آزادی خود را از اسارت اجنبی‌ها بر هر چیز و هر زندگی مرفه ترجیح داده و عار وابستگی به قدرتهای شیطانی را بر دوش خویش نکشیده و در میدان مردانگی و فرزانگی مرگ سرخ شرافتمندانه در راه هدف خدا را بر زندگی ننگین ترجیح داده و راه انبیاء عظام و اولیای معظم علیهم سلام الله و صلواته را انتخاب نمایند. از خداوند متعال عاجزانه خواستارم که این شور و شعف و عشق و علاقه مرد و زن و بچه و بزرگ ملت عزیز را هر چه بیشتر و آنان را در راه خدای بزرگ هر چه بیشتر پایدار فرماید و اسلام عزیز و احکام نورانی آن را در جهان گسترش دهد.

پسرم: چند جمله هم در احوال شخصی و خانوادگی بگویم و برگویی را خاتمه دهم: بزرگترین وصیت من به تو فرزند عزیزم سفارش مادر بسیار وفادار توست. حقوق بسیار مادرها را نمی‌توان شمرد و نمی‌توان حق ادا کرد. یک شب مادر نسبت به فرزندش از سالها عمر پدر متعهد ارزنده‌تر است. تجسم عطوفت و رحمت در دیدگان نورانی مادر بارقه رحمت و عطوفت رب العالمین است. خداوند تبارک و تعالی قلب و جان مادران را با نور رحمت ربوبیت خود آمیخته آنگونه که وصف آن را کس نتواند کرد و به شناخت کسی جز مادران نیاید و این رحمت لایزال است که مادران را تحملی چون عرش در مقابل رنجها و زحمتها از حال استقرار نطفه در رحم و طول حمل و وقت زائیدن و از نوزادی تا به آخر، مرحمت فرموده رنجهایی که پدران یک شب آن را تحمل نکنند و از آن عاجز هستند. اینکه در حدیث آمده است که بهشت زیر قدمهای مادران است «۲۶» یک حقیقت است و اینکه با این تعبیر لطیف آمده است برای بزرگی عظمت آن است و هشیاری به فرزندان است که سعادت و جنت را در زیر قدم آنان و خاک پای مبارک آنان جستجو کنید و حرمت آنان را نزدیک حرمت حق تعالی نگهدارید و رضا و خشنودی پروردگار سبحان را در رضا و خشنودی مادران جستجو کنید. مادران گرچه همه نمونه‌اند لکن بعض آنان از ویژگیهای خاصی برخوردارند و من در طول زندگی با مادر محترم تو و خاطراتی که از او در شبهائی که با اطفال خود می‌گذرانده و در روزها نیز دارم او را دارای این ویژگیها یافتم. اینک تو ای فرزند و سایر فرزندانم وصیت می‌کنم که کوشش کنید در خدمت او بوده و در تحصیل رضایت او پس از مرگ من همانگونه که او را از شماها راضی می‌بینم در حال زندگی و پس از من بیشتر در خدمتش بکوشید.

و به احمد پسرم وصیت می‌کنم که با ارحام و اقربا خود خصوصاً خواهران و برادر و خواهرزادگان با محبت و صلح و صفا و ایثار و مراعات رفتار کند. و به همه فرزندانم وصیت می‌کنم که با هم یک دل و یک جهت باشند و با مهر و صفا رفتار نمایند و همه در راه خداوند و بندگان محروم او قدم بردارند که خیر و عافیت دنیا و آخرت در آن است. و به نور چشمی حسین وصیت می‌کنم که از اشتغال به تحصیل علوم شرعیه غفلت نکند و استعدادی را که خداوند به او مرحمت فرموده ضایع نکند و با مادر و خواهر خود با محبت عمل کند و دنیا را اسباب شمارد و در جوانی راه مستقیم عبودیت را پیش گیرد.

و آخرین وصیتم به احمد آن است که فرزندان خود را خوب تربیت کند و از کودکی با اسلام عزیز آشنا کند. و مادر محترم مهربانشان را مراعات کند و خدمتگذار همه فامیل و همه متعلقان خود باشد. سلام خدا و درود بر همه صالحان و از همه اقربا خصوصاً فرزندانم تقاضا دارم که مرا از تقصیر و قصوری که درباره آنان کرده‌ام و اگر ظلمی نموده‌ام ببخشند و از خداوند برایم طلب مغفرت و رحمت کنند انه ارحم الراحمین. و از خداوند منان عاجزانه می‌خواهم که بستگان مرا در راه سعادت و استقامت توفیق مرحمت فرماید و آنان را به رحمت واسعه خود غریق نماید و اسلام و مسلمین را اقتدار بخشد و دست مستکبران و ابرقدرتان ظالم را از ستمکاری قطع فرماید.

وَالسَّلامُ وَالصَّلوةُ عَلی رَسُولِ اللهِ خاتَمِ النَّبِیّینَ وَ عَلی آلِهِ الْمَعْصُومینَ

وَلَعْنَةُ اللهِ عَلی اَعْدائِهِمْ اَجْمَعینَ اِلی یَوْمِ الدّین

چهارشنبه ۸ اردیبهشت ۱۳۶۱ - ۴ رجب ۱۴۰۲

روح الله الموسوی الخمینی



توضیحات:

۱. آن فطرت الهی که مردم را بر آن آفرید، آفرینش خدا را دگرگونی نیست (سوره روم آیه ۳۰)

۲. و (ای پیامبر) هنگامی که تو تیر افکندی، نه تو بلکه خدا افکند (سوره انفال آیه ۱۷)

۳. سوره حدید آیه ۳.

۴. آیا ممکن است برای غیر تو از ظهور نصیبی باشد که برای تو نیست تا اینکه او وسیله ظهور تو گردد؛ کی غایب بوده‌ای که نیازمند برهانی باشی تا به تو دلالت کند؛ و کی دور بوده‌ای که آثار (مخلوقات) وسیله رسیدن به تو شوند؟ (هرگز چنین نیست و) کور باد چشمی که تو را مراقب خود نبیند. (فرازی از دعای امام حسین ع در روز عرفه)

۵. دیوان فروغی بسطامی: کی رفته‌ای ز دل که تمنا کنم تو را   کی بوده‌ای نهفته که پیدا کنم تو را.

۶. دیوان حافظ: میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست.   تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

۷. بارالها: بریدگی کامل (از متعلقات) را برای توجه به خودت ارزانیم فرما و چشم دلهایمان را به فروغ نظر کردن به خودت روشن گردان تا دیدگان دل پرده‌های نور را دریده و به معدن عظمت و جلال برسد و جانهایمان به عز قدس تو تعلق یابند. الها: مرا در شمار آنان قرار ده که ندایشان (دعای) را اجابت کردند، و نیم نگاهی به آنان افکندی و در برابر جلال تو مدهوش گشتند. بحارالانوار ج ۹۱/ص ۹۹

۸. سوره حدید آیه ۳

۹. طه (ای طاهر هادی و ای رسول) ما قرآن را بر تو فرو نفرستادیم که به مشقت بیفتی. سوره طه آیه ۱

۱۰. هیچ پیامبری آنگونه که من اذیت شدم آزار ندید. (حدیث در کتاب کنزالعمال چنین ثبت شده: ما اوذی احد مثل ما اوذیت فی الله) (کنزالعمال ج ۱۱، خ ۳۲۱۶۱)

۱۱. ای جامه به خود پیچیده: برخیز و بیم ده. سوره مدثر آیه ۱ و ۲.

۱۲. سوره رعد آیه ۲۸.

۱۳. به گفته بنگر، نه به گوینده (در غررالحکم فصل ۳ حدیث ۱۱ به این عبارت آمده است: انظر الی ما قال و لا تنظر الی من قال)

۱۴. ... تا بر آنچه از دست شما رود و گم گشت اندوهگین نشوید و به آنچه به شما رسد دلشاد نگردید و خداوند دوستدار هیچ متکبر خودستایی نیست. سوره حدید آیه ۲۳.

۱۵. چه بسا چیزی را ناگوار شمارید در حالیکه برای شما خیر است. سوره بقره آیه ۲۱۶.

۱۶. به توضیح ۷ رجوع شود.

۱۷. سوره اعراف آیه ۱۲ و سوره ص آیه ۷۶: انا خیر منه خلقتنی من نار

۱۸. چنانکه مولوی گوید: ما در بتهابت نقش شماست   زانکه آن بت مار و این بت اژدهاست

۱۹. علم الیقین ۲، ۱۰۰۲ (المقصد الرابع، الباب الثالث عشر الفصل الرابع)

۲۰. آنچنانکه حق معرفت توست تو را نشناختیم و آنگونه که حق عبادت توست تو را عبادت نکردیم. مرآت العقول ۱۴۶/۸ (کتاب الایمان و الکفر باب الشکر).

۲۱. ای رسول نزدیک است که اگر به این قرآن ایمان نیاورند جان عزیزت را از شدت حزن و تأسف بر آنان هلاک سازی. سوره کهف آیه ۶

۲۲. و نوح عرض کرد، خدایا هیچیک از کافران را در روی زمین زنده مگذار. اگر آنها را باقی گذاری بندگانت را گمراه می‌کنند و فرزندی جز فاجر و کافر به دنیا نمی‌آورند. سوره نوح آیه ۲۶ و ۲۷

۲۳. و با آنان (کافران) جهاد کنید تا فسادی باقی نماند. سوره بقره آیه ۱۹۳

۲۴. هر موجودی مشمول رحمت خداوند است.

۲۵. الدنیا مزرعة الآخرة.

۲۶. قال رسول الله (ص): الصلوة معراج المؤمن. کتاب اعتقادات علامه مجلسی صفحه ۲۹.

۲۷. چه کسی جز به فرمان او، می‌تواند در پیشگاهش به شفاعت برخیزد. سوره بقره آیه ۲۵۵

۲۸. و هرگز شفاعت نمی‌کنند مگر آنان که مورد رضایت (خدا) هستند. سوره انبیاء آیه ۲۸

۲۹. قال رسول الله (ص): الجنة تحت اقدام الامهات. (کنزالعمال خ ۴۵۴۳۹)



سه شعر
از فاطمه راکعی

زینب مجسّم

برای مادرم و همهٔ مادرهای خوب میهن اسلامی

آن خطوط شکسته را خواندم
نامهٔ عاشقانهٔ غم بود
رازِ یك عمر سوختن در خود
خفته در آن خطوط درهم بود
آنکه پهنای پاك دامانش
پایگاه عروج آدم بود،
در طنین زلالِ زمزمه‌هایش
جوشش مهربان زمزم بود،
دامن آسمانیش هر شب
پرستاره زاشكِ نم‌نم بود
آه، تاوان مهربانیِ را
پشتش از بار غُصّه‌ها خم بود
و آن دلِ مهربانِ دریاییش
مرکز ثقلِ رنجِ عالم بود
بردبار و بزرگوار و صبور
مادرم، زینبِ مجسّم بود
گرچه خواندم، ولی به پیشانیش
چند خطّی هنوز مبهم بود...

دلم تمامی من نیست...

کسی به خامی من نیست، خوب می دانم
به تلخکامی من نیست، خوب می دانم
غزال وحشی عشقم، که در گریز، کسی
به تیزگامی من نیست، خوب می دانم
خزان رسیده ودر باغ عمر، هیچ گلی
به بی دوامی من نیست، خوب می دانم
بخوان تمام مرا، گرچه در جهان، غزلی
به ناتمامی من نیست، خوب می دانم
چرا گلایه کنم؟ در تمام شهر، کسی
به نیکنامی من نیست، خوب می دانم
کسی به طعنه به من گفت: پس دلت!؟ گفتم:
«دلم تمامی من نیست، خوب می دانم!»

غرورِ دخترانه

تقدیم به دختران انقلاب، که علی‌رغم عواطف رقیق خود، آگاهانه پاسدار ارزشهای مقدس زنانهٔ خویش‌اند.

به گریه‌های گرم بی‌بهانه‌ام
به دردهای ناب شاعرانه‌ام
به سوزهای آشکار غربتی
که جابجا نهفته در ترانه‌ام
به عشق، آن ترانه نگفته‌ای
که هست خوب گفتنش بهانه‌ام
به عشق، آن خیال شاعرانه‌ای
که نیست هیچ هیچ از او نشانه‌ام

به غم، که مهربان می آید از درم
و دست می‌نهد به روی شانه‌ام
و با خودش سبد سبد می آورد
بهانه‌های گریه را به خانه‌ام
هنوز دست، آسمان نمی‌رسد
به دامن غرور دخترانه‌ام!

از چشم همکاران

نظرخواهی درباره ادبستان

شاهرخ تویسرکانی (سردبیر دنیای سخن): مطبوعات ادبی ما دچار بحران شده‌اند

ثابت شده است در جهان امروز نظرخواهی و سنجش افکار حداقل خاصیتش این است که انسان را از «منیّت» که همان «خودخواهی» است دور می‌کند و نمی‌گذارد «خودکامگی» بر اندیشهٔ سالم و اخلاق منزّه و رأی درست حاکم گردد. به همین دلیل این نظرخواهی شما را که نشان دهندهٔ توجّه به رأی دیگران برای ادامهٔ کار در آغاز چهارمین سال فعالیت مطبوعاتی و فرهنگی عزیزان ادبستانی است، تبریک می‌گویم. لابد می‌دانید که در این نظرخواهی‌ها مثلا از مخاطب می‌پرسند: «نظر شما دربارهٔ این مقوله یا فرضیه چیست؟» و مخاطب نیز احتمالاً با اندوختهٔ دانشی در حدّ وسیع خود، پاسخی می‌دهد: کلی یا دقیق، که عموماً کلی گویی رایج‌تر است و نتیجهٔ نهایی این نوع مباحث طبعاً در دو، سه «قالب مستمر و مکرر» خلاصه می‌شود:

۱ــ خوبست، بسیار عالی است، مؤیّد باشید!

۲ــ خسته نباشید، در این برهه از زمان و در تنگاتنگ کمبودها باز هم شما!

۳ــ مجله قابل تأمّل است. (منظور مضامین و مطالب است) البته هنوز باید جوانب مقولات هنری، ادبی و بویژه «نقد» را جدّی‌تر گرفت. هنوز ضعف و فتور دیده می‌شود. اما... و الی آخر... که نهایتاً چهارمین سال حیات ادبستان هم تهنیت...

امّا عزیزان من! این نوع دلالتها، نظرگاهها، داوریها، پیشنهادات، تعارفات، انتقادات، دلسوزیها و همدلیها، تنها «امیدواری» را میسّر می‌سازد و نه «راه و ابزار امید» را. امید، امیدی که باید به ترفیع کیفی، احیای اصالت و فروزهٔ فرهنگی منتج شود. و اینجا، نه ادبستان سالمتر از دیگر جراید همسوی خود، که کلاً مطبوعات و مجلات ادبی و فرهنگی ما هنوز به چنان باوری اعتماد برانگیز نرسیده‌اند که بتوان از هر شمارهٔ آن به مثابه مأخذی ماندگار برای نسلهای آینده یاد نمود. مطبوعات فرهنگی و ادبی ما شدیداً دچار بحران شده‌اند. مجلات امروز ما چنان در زمینهٔ ترجمه‌زدگی دچار محاصره‌ای خلل ناپذیر گشته‌اند که اهل تجربه و بینش سالم، درمانده و به کالبد بیجان آنان می‌نگرند و راه چاره‌ای هم به نظر نمی‌رسد. اینجا سخن از مباحث فرهنگ، هنر و ادب به طور عام است. ما جایی گوهری را جا نهاده‌ایم، تا آنجا که هنگام بحث بر سر علم کلام، «امام محمد غزالی» ناخواسته و کودکانه از «دکارت» تا «تاقلر» فاکت(!) می‌آوریم و مثلا «قیاس» و «بُزفرنگی» به ترازویی برای ارزش گذاری فرهنگی ما بدل شده است. در حیرتم که چرا مباحث هنر و ادب معاصر در مغرب زمین به ریشه‌های تاریخی خود اشارهٔ علمی دارد امّا ما اهل عاریه شده‌ایم: «آنچه خود داشت زبیگانه تمنا می‌کرد». مقولات فرهنگ، علمی و همه جانبه در مطبوعات مغرب زمین به مأخذ اقلیمی و ملّی، خود باز می‌گردد، مثلا در قانون‌گذاری به «لیکورگ» و «سولون»، در ریاضی به «فیثاغورث»، «ارشمیدس»، در سیاست به «پیگلس»، در فلسفه به «افلاطون» و «سقراط»، در جدل به «سوفسطاییان»، در خطبه به «دموستون»، در شعر به «هومر» و «ویرژیل»، در پزشکی به «جالینوس» و «بقراط» و... امّا حالا ما چه می‌کنیم؟

چسبیده‌ایم به «پُست مدرن»، «آوانگاردیسم» و سیل «ایسم»‌های وارداتی که ارمغان درخشان تشکیلات حزبی گذشته و روشنفکران فرنگ‌زدهٔ ما بوده است.

امّا حالا در میهن ما بوعلی سینای بزرگ به سربالی کمدی بدل می‌شود. فردوسی را فئودال و ضدزن معرفی می‌کنند، مولوی اهل فرهنگ پان‌ترکیست شده است، ابوریحان، روس! و خیّام، عرب! نتیجه؟ در این مقالات، نوجوان پیرسال و پیرسالان طلایه‌دار تا چشم کار می‌کند نقل قول از لوکارت و امثال اوست. آیا این تهاجم فرهنگی نیست؟ نشخوار فقیرانهٔ فرهنگی نسلهایی است که ثروتهای عظیم فرهنگ اقلیمی، ملّی و آیینی خود را به بهانهٔ افادهٔ فرزانگی به گوشهٔ چشم نوفیلسوفگان بیگانه فروخته‌اند. مقصّر نیستند، مطبوعات ادبی ما دچار بحران شده‌اند. ما در سیر حرکت فرهنگی مطبوعات خود نیاز به «رنسانس» داریم. ما عظمت تمدن فرهنگ خود را حداقل در بازتاب جراید ادبی هم حفظ نکرده‌ایم. با اجازه صریح بگویم: ادبستان نیز با همهٔ وسواس ایمانی، درایت رهبری، دقّت نظر، برخورد در گزینشهای حرفه‌ای، از آسیب فراگیری ترجمه‌زدگی و به نوعی تقلید خفیف (و وجود عدم خلاقیتی نو، آزار می‌بیند) برحذر نبوده است.

باید به این باور رسید که ما «دانش پذیریم» نه «فرهنگ‌پذیر». ادبستان نام و عنوان شوق انگیز، فرامعنا و جامع الشمول است و ما از این هویت حاضر آن انتظاری فراخور و ارزشمندتر داریم. رهبری چنین مجله‌ای ابداً نباید از اخم شبه روشنفکران پیپ به لب یا تهمت متحجّران و تنگ نظران نابلد دچار تردید در گزینش خط مشی فراگیر شود. آینده از آن «وحدت اندیشه‌ها» است، وحدتی که یاران قلم را می‌شناسد، نه حرّافی لبانی برآماسیده که «جهت گیری»‌های غیر خلاق را توجیه می‌کنند.

به هر تقدیر؛ دعای همهٔ اهل قلم و دلسوزان این فرهنگ آسمانی بدرقهٔ راهتان باد. چهارمین تا چهلمین سال حیات پربار «ادبستان» آرزوی قلبی ماست.

غلامحسین ذاکری (سردبیر آدینه): انتشار ادبستان کاری است سهل و ممتنع!

بدون تردید برای قضاوت دربارهٔ یك نشریه‌ای که سی و اندی شماره منتشر کرده و عمر ۳ ساله دارد، زمانِ مناسبی است.

معمولاً داوری دربارهٔ یك نشریه که با روشهای گونه گونه ـ فرهنگی ـ هنری ـ اجتماعی، منتشر می شود، با یك یا دو شماره کار صحیح و منصفانه‌ای نیست.

به اعتقاد من برای قضاوت باید مجموعه را دید، کل کار و تمام شماره ها را در دایرهٔ قضاوت گذاشت و آنوقت محك زد. با این چنین دیدگاهی به جرأت می توانم بگویم که ادبستان در کل موفق و سربلند از آب درآمده است.

انتشار نشریه‌ای از نوع ادبستان که به فرهنگ، ادب، اجتماع، هنر نگاه جدّی دارد، کاریست سهل و ممتنع، همانقدر سهل است که دشوار.

بدون تعارف و مجامله‌ای باید اذعان کرد که هرچه بر عمر ادبستان افزوده می شود، جنبهٔ حرفه‌ای آن پرمایه و ماندنی تر می شود.

یکی از شیوه هایی که ادبستان آنرا بدعت گذاشت و موفق هم شد این است که صفحات اولیه مجله را به نامهٔ خوانندگان اختصاص داد و این روش گرچه در مطبوعات حرفه‌ای چندان معمول و مقبول نبود، ولی ادبستان توانست اینکار را انجام دهد و دیدیم که شکل گرفت و جا هم افتاد.

از سویی مقالات و نقدهایی که در ادبستان انتخاب و چاپ می شود از کیفیتی بالا برخوردار است، این مقوله را نباید دستکم گرفت، وقتی حرفه‌ای باشی، معنای این جمله را درك می کنی، به طور کلی موفقیّت و شایستگی این نشریه بدون تردید از وقار و شایستگی سردبیرش احمد سام نشأت می گیرد.

موفقیّت ادبستان و سایر همکاران عزیزی که در این نشریه وزین قلم می زنند و همچنین سربلندی و سلامت احمد سام را از خداوند متعال خواستارم.

دستتان درد نکند، همتّتان پایدار، و عمرتان پربرکت باد.

جلال رفیع (نویسنده و سردبیر سابق کیهان و اطلاعات در سالهای بعد از انقلاب): کارمان شده انکارمان!

نمی دانم اگر در پاسخ نظرخواهی شما عرض کنم آدم بی نظری هستم(!)، این حسن است یا عیب؟! در این صورت، دیگر نظرخواهی نیست، «بی نظرخواهی» است! پس ناچار باید نظرداشت! نکات قابل عرض یا قابل عرضه کم نیست ولی مجال را فقط به ذکر یك نکته اختصاص می دهم. هرچه از آب درآمد، مسئولیّتش به گردن خودتان و به گردن مقامات ذیربط و بیربط، البته در ادبستان!

قبلاً هم در پاسخ ادبستان عرض کرده ام، یکی از اشکالات قابل توجه در مجلّات کشور ما، چه مجلّات معروف به مجلّات روشنفکری یا روشنفکرمآبی یا اپوزیسیونی یا هر اسم و رسم دیگری، و چه مجلّات معروف به مجلات دولتی یا حزب اللّهی یا موافق یا مدافع یا هر اسم و رسمِ دیگری، اینست که اغلب آنها بالاتفاق (یا تقریباً بالاتّفاق)، در مجموع و در خطّ سیر کلّی، یك گروه را حذف می کنند یا کوچك جلوه می دهند و گروه دیگری را مطرح می کنند یا بزرگ نشان می دهند.

این خصیصه را شاید بشود یك نوع بیماری ملّی(!) قلمداد کرد. این بیماری، کمونیست و ضدکمونیست، لیبرال و رادیکال، روشنفکر و ضد روشنفکر، متدیّن و بی دین، لائیك و ضد لائیك نمی شناسد. ملّی است! و وقتی چیزی ملّی شد متعلق به همه است!

مثل عرض می کنم: فرض کنید تاریخ شعر را یا موضوع شعر را یك مجلّهٔ ویژه، بررسی می کند. اگر مجلّهٔ مذکور طرفدار عدّهٔ خاصّی از شعرای قبل از انقلاب یا بعد از انقلاب است، همان عدّهٔ خاص را «شاعر» می بیند و بس! انگار نه انگار که قبل و بعد از انقلاب، شعرای مسلمان و شیعه و انقلابی و متدیّنی هم بوده اند و هستند که لااقل برخی از آثارشان تا اوج قلّهٔ ادبیات این مرزوبوم راه می گشاید. گفتم «لااقل»، آنهم از نظر آنها.

دریغ که حتّی وقتی به زحمت اظهارنظر هم می کنند، یکسره تحقیر می کنند و انکار می کنند. اصلاً روشنفکران اصطلاحی ما (خوب و بدشان) غالباً حتی حاضر نیستند به خودشان این مقدار زحمت را تحمیل کنند که سروده‌های شعرای مدافع انقلاب دینی و اسلامی را محققانه و هنرمندانه و صرفنظر از پیشداوری‌های مربوط به اعتقادات دینی و مواضع خاص سیاسی این یا آن شاعر بررسی کرده، بی هراس و با تواضع ارزیابی کنند.

در این مقام، چکار دارید که حمید سبزواری یا علی معلم یا موسوی گرمارودی، دارای چه مواضع دینی و سیاسی است؟ چکار دارید که حسن حسینی یا قیصر امین پور یا سلمان هراتی یا علیرضا قزوه یا نصرالله مردانی یا احمد عزیزی یا یوسفعلی میرشکّاك یا مهرداد اوستا یا قدسی یا شاهرخی یا مشفق یا لاهوتی یا بسیاری از دیگر شاعران و نویسندگان، هرکدام برای چه هدفی و با چه نیّتی می سرایند، نقادی می کنند، شطح می نویسند، غزل و قصیده می سرایند، شعر نو می گویند، یا حتی بعضاً دشنام می دهند؟ شما اگر بخواهید جریان ادب و هنر را در حوزهٔ دیانت یا سیاست و یا اجتماع، بررسی کنید، چگونه می توانید همه اینها را حذف کنید؟

چگونه می توانِ همهٔ آنها را و محصول کار آنها را که گاه حقیقتاً در اوج است و گاه از محصول کار ادبی و هنری برخی پیش کسوتان یا مدعیان یا مشاهیر یا متقدّمین (و یا هر اسم و رسم دیگری) فراتر رفته است، قولاً یا عملاً حذف و انکار کرد؟

چکار دارید که خود این عزیزانِ هم خود را با هم در یك صف قرار نمی دهند و بعضاً درباره یکدیگر چه می گویند؟ ما و شما معمولاً اینطور هستیم که اگر کسی را از جناح خود ندانیم یا اگر او را با خود دشمن بدانیم، هنرش و سبك کارش را هم قابل نمی‌دانیم و اصلاً نمی بینیم! حتی اگر اثری متعالی و اوج یافته عرضه کند. اما اگر قضیه برعکس باشد، ضعیف ترین آثار را هم با عظیم ترین و عمیق ترین واژه های ویژه‌ی تحلیل و تفسیر، به نمایش درمی آوریم و ملك و ملك را به ستایش آن مُفتخر می کنیم! (با تقطیع یا بدون تقطیع!!)

یکی از دوستان، شعر غیرمشهوری از یکی از شعرای مشهور را برای مجلّه‌ی طرفدار و مدافع وی فرستاده بود، منتهی به نام خودش! پاسخگوی مجلّه در جواب وی نوشته بود: شعر شما را خواندیم. متشکریم، بیشتر تمرین کنید!

یعنی مِلاك اول، اسم و رسم است و جناح و گروه و عقیده و اینطور چیزها. در درجهٔ دوم هم ممکن است موازین و ملاکات هنری و ادبی و علمی مطرح باشد یا نباشد!

حرفهایی از این قبیل که مثلاً «فلانی چون فحش می‌دهد پس شاعرِ یا نویسنده‌ی صاحب سبك نیست و فلانی چون شقی است پس هنرمند نیست»، حرف نیست! به عبارت دیگر حرف است!

حالا باید عرض کنم که نشریّات حزب اللّهی یا انقلابی یا دینی یا امثال آنان هم غالباً همین کار را می کنند، یا مشابهش را.

وقتی در مقام بررسی مواضع سیاسی و دینی افراد قرار می گیریم، طبیعی است که مواضع دینی و سیاسی را نقد و نفی ونهی می کنیم. امّا وقتی هنر و ادب به معنای فنّی اش را در نظر داریم، نمی توانیم مثلا ایرج میرزا و عشقی و عارف و نیما و اخوان و شفیعی کدکنی و کسرائی و ابتهاج و مشیری و حمید مصدق و شاملو و سپهری و بسیاری دیگر را که ممکن است امثال آنها و مقلدان آنها باشند، نادیده بگیریم. ما در این مقام،

چکار داریم که خود اینان چه اختلاف عقایدی با هم دارند؟ چه گروهبندی هایی داشته اند و دارند؟ هر کدام دارای چه مواضع عقیدتی و سیاسی بوده اند و هستند؟

بله، این هم روشن است که هر کس وقتی دربارهٔ کسی دیگر سخن می گوید و تاریخ زندگی و کارنامه او را شرح می دهد، اگر یقین کند که شرح تاریخ زندگی و کارنامه آن شخص یا آن گروه، خود به خود به معنای تبرئه و تجلیل تلقی می شود، گوینده یا نویسنده در این صورت خود را موظّف خواهد دانست که به عدم موافقت با تمام یا برخی از مواضع و دیدگاههای شخص یا گروهی که مورد بررسی است نیز اشاره و تصریحی داشته باشد. یا مثلاً خواننده و شنونده را به بحثی و مبحثی دیگر که بررسی کننده‌ی مواضع آن شخص و آن جمع (نه از حیث علمی و هنری و ادبی و اجتماعی صرف، بلکه از حیث عقیدتی و سیاسی) است رجوع دهد.

منهای چنین قضیه ای، دیگر این کار درست نیست که یك مجله و نشریه‌ی مدافع اصالتهای دینی و اصول اسلامی، هر که و هرچه را در هر باب معرفی می کند، فقط مربوط باشد به متدیّنین و انقلابیون دینی، و تازه: آنهم باز جناحی ویژه و گروهی خاص، انتخاب شده از میان همان متدیّنین و انقلابیون دینی، و نه همهٔ آنها.

در گذشته های دور و نزدیك دیده می شد که یك مجلّه، نیمایوشیج را چنان بزرگ و بزرگتر از خود آن مرحوم جلوه می داد و تبلیغ می کرد که دیگر جایی برای هیچ کس باقی نمی ماند. مجلّه‌ی دیگری درست در نقطهٔ مقابل حرکت می کرد و نه تنها شاعر بودن نیما را یك اتّهام صرف و کذب قلمداد می فرمود. بلکه او را حتی فاقد شعور و مشاعر، و به عنوان یك آدم مالیخولیایی معرفی می کرد. یعنی شاعر نبوده، مختل المشاعر بوده!

من از شعر مثال زدم. امّا متأسّفانه ما در سینما، در قصه، در نقّاشی، در قصّه و رمان، در نویسندگی، در طنز، در نقد، در تاریخ نویسی، در تحقیق، در هر وادی دیگری تقریباً با همین بیماری ملّی(!) مواجه بوده ایم و هستیم.

• امروز عده ای سعی می کنند روشنفکر و جریان روشنفکری را در اصل و اساس، یك کاسه و یکدست قلمداد کرده و همهٔ کسانی را که به حق و ناحق روشنفکر نامیده شده اند یا به این اتّهام متهم بوده اند، خائن و خودفروش و بی دین و فراماسونر و غرب پرست و حتی فاقد هرگونه ارزش مؤثر علمی و فرهنگی و هنری و اجتماعی قلمداد کنند و یکسره انکارشان نمایند. از آن طرف، روشنفکران منصف و شبه روشنفکران هم علیرغم همهٔ اختلافاتشان خواسته و ناخواسته به ضرورت قانون دفاع مشترك(!) به یك سمت کشیده شده، در یك جبهه قرار می گیرند و وجود تاریخی مخالفین خود را یکسره انکار می کنند: در قول یا در عمل.

پس می بینید که کارمان شده انکارمان! آخر این چه کاری است؟ خدا پدر حافظ و سایرین را بیامرزد که در همان زمانهای قدیم از دار فانی رحلت کردند و وارد تاریخ معاصر نشدند(!) وگرنه معلوم نبود، امروز هر مجله و هر گروهی، آن بنده‌ی خدا را در زمره‌ی چه دار و دسته ای قرار می داد!

□□□

خوب! بس است دیگر! اینهمه را گفتم تا بگویم که «ادبستان» حتی المقدور بحمدالله جفا نمی کند. خط و موضع اصلی خودش را که دفاع از اصالتهای انقلاب و اسلام و ایران است حفظ می کند، محصول کار فرزندان انقلاب و اسلام را عرضه می کند امّا نه فقط به صرف اینکه کاملاً اهل دیانت و تقوا باشند، بلکه بدان جهت که در عین تعهّد به این اصول، صاحب اثر و صاحب نظرند و کارآیی خود را در عالم خلق و میدان آفرینش ثابت کرده اند.

در همان حال، از کسانی که به لحاظ زمانی یا به لحاظ حقّ آموزگاری و استادی، در رشته ای خاص پیش کسوت و تام آورند با احترام و ادب یاد می کند و در همان حال در برابر آنها خودباختگی نیز ندارد و فراموش نمی کند که به آنچه ناروا و ناسزا علیه انقلاب و اسلام باشد، میدان ندهد. و در مجموع می خواهد ثابت کند و در بلندمدت نشان دهد که فرزندان اسلام و انقلاب عالی ترین توانایی ها را دارند. در خلق آثاری شکوهمند توفیق داشته اند. امّا چنین هم نیست که همه چیز را فقط «خود» آنها از صفر و زیر صفر شروع کرده باشند یا حتی در تداوم و استمرار آن نیز کار، منحصر به «خود» آنها باشد و بس!

مثلاً آیا می شود یك هنرمند موسیقی دان و متدیّن و حزب اللّهی و جوان یا نوجوان را امروز چنان مطرح کرد که معنایش انکار هر استاد و هنرمند با سابقهٔ دیگری در آن وادی باشد؟ و معنایش این باشد که انگار کار با «او» شروع شده و با «خود او» استمرار یافته است؟ آیا می شود مثلاً «صبا» را نادیده گرفت به عذر اینکه پاپیون و کراوات داشته و یا تیغ تاست دو سوسمار بر صورت می زده و یا فرضاً در مورد سیاستِ روز و موسیقی و... و... نظریات ناجوری داشته است؟!

متوجه هستید که «فرضاً» و «مثلاً» عرض می کنم.

بله، قبول دارم که یك نشریه متعهّد، (تعهّد به هر مرام و مسلك که داشته باشد)، خواه و ناخواه، در مجموع از عقیده و مرام مورد قبول خودش حمایت و دفاع خواهد کرد و در همین جهت، هنگام بحث از مواضع عقیدتی و سیاسی به نقد و نقّادی هم خواهد پرداخت. امّا شیوه ها خیلی مُهم است:

«جهان» چون خطّ و خال و چشم و ابرو است

که هر چیزی به جای خویش نیکو است

اگر همین «به جای خویش» را حذف کنید، مرز میان نیکو و غیر نیکو مخدوش و مغشوش خواهد شد. هر چیز، بله، امّا به جای خویش و در حدّ خودش. نه بیشتر و نه کمتر. همواره «اصل» این است، مگر مصلحت واقعی و صادقانه و ثابت شده ای در این زمینه تأثیری بر جای گذارد و محدودیّتی یا توسعه ای به مصلحت (مصلحت حقیقی البته، و نه کاذب) فراهم آورد.

نه هیبت و هیمنه و در مواردی شایعه‌ی «استاد، استاد» بودنِ کسی، «ادبستان» را از وارد شدن به مرحله‌ی نقد علمی یا عقیدتی محصول کار آن استاد (البته هر کدام به مناسبتش) می ترساند، نه علاقه و عقیده و امید به جوانانِ متدیّن و انقلابی و ارجمند و تحصیلکرده و حتی صاحب اثر و صاحبنظر، «ادبستان» را به رشوه دادن و تعریف و تمجید «بی مورد و بیجا» وادار می کند. در مقام ملاحظه اصل و اساس، خط کلّی و حرف اصلی و موضع اساسی سیاسی و عقیدتی «ادبستان» باید همواره به همین روش حفاظت و حراست شود. در مقام نقل اقوال و آثار هنری و ادبی و علمی و فرهنگی و اجتماعی نیز، انصاف و واقع بینی و احترام و ادب و استدلال و برهان و حجّت و تناسب های دیگر و «هر چیز به جای خویش و در حدّ خودش» باید مورد عنایت باشد، و بحمدالله حتی المقدور و من حیث المجموع همینطور هم هست

□□□

خوب! اجازه بدهید، از منبر پایین بیایم و مجلس خود را ختم به خیر کنم! بنا به اصرار بیش از حدّ خود شما بود که سئوالتان را جواب دادم و مقداری حرفها را شتابزده گفتم. حتماً کم و زیاد و صحیح و سقیم هم با آن در آمیخته است. اگر خواستید، منعکس می کنید و اگر نخواستید آنرا یکراست به آرشیو (همان زباله‌دان معروف) می فرستید!

ماشاءالله شمس الواعظین (سردبیر کیان): جای مباحث مربوط به اندیشهٔ دینی در نشریّات (و از جمله ادبستان) خالی است، امّا به هر حال ادبستانیها کاری ماندنی در تاریخ ادبیات انجام داده اند

من نشریهٔ «ادبستان» را به عنوان نشریه‌ای که در سطح دانشگاهی مطرح است می دانم. برخی از مقالات آن بویژه در زمینهٔ علوم انسانی مورد توجه اقشار دانشجویی است. می توان گفت از این بُعد در جامعه فرهنگی کشور موفق بوده است. نکته ای که می خواستم به صورت نقد در ارتباط با این مجلّه و مجلات دیگر مطرح کنم این است که درصد بالایی از مجلّات فرهنگی ما در این مقطع از داشتن هویّتی مشخص در بعضی زمینه ها مثل اندیشه و ادبیات و بخشهای دیگر فرهنگی محرومند و این امر باعث شده به جای این که یک «جریان» فرهنگی باشند به یک «جُنگ» فرهنگی تبدیل شوند. مشکل دوم که باز فقط مختصّ ادبستان هم نیست و بسیاری از نشریات از آن رنج می برند این است که نشریات فرهنگی جامعه ما تقریباً فاصلهٔ قابل توجهی از مقتضیات عصر حاضر و مقتضیات جامعهٔ خود دارند و این مساله باعث شده این مجلات به تریبونهایی برای تکرار حرفهای کلاسیك از یك جهت و بیان آن چیزی که ما عنوانش را «کارهای آرشیوی» می گذاریم، تبدیل شوند، از این جهت می توان گفت مجله ادبستان هم در این چارچوب می گنجد. اگرچه به طور مشخص ادبستان تلاشهایی در جهت طرح مسایل مبتلابه فرهنگی کرده و این تلاشها به چشم می خورد. اما این که این تلاشها صبغهٔ قالبی برای مجله پیدا کند اینطور نبوده است. جامعهٔ ما الآن در دوران شروع خوب و موفقی در زمینهٔ انتشار نشریات فرهنگی قرار دارد و انشار نشریات بویژه ادامهٔ انتشار مجلات فرهنگی افق روشنی را برای نسل حاضر و آینده ایران بویژه نسل علاقه‌مند به مقولات فرهنگی ترسیم می کند. نکته ای که می خواستم اضافه کنم این است که نشریات فرهنگی کشور ما به طور کلّی فاصلهٔ زیادی با هویّت نظام موجود دارند. با توجه به این که نظام ما، نظام مبتنی بر ارزشهای دینی است به طور کلی نشریات فرهنگی ما این توانایی و قدرت را ندارند که برای تئوریهای مربوط به اندیشهٔ دینی جایگاه مناسبی قرار دهند. لذا دیده می شود که جای مباحث مربوط به اندیشهٔ دینی در نشریات خالی است و این موجب می شود که سیر اندیشهٔ دینی (بویژه در شرایطی که حاکمیت مذهبی علی القاعده می بایست از آن تغذیه کند) متوقف می شود و [با ادامهٔ این روند]. حاکمیت تبدیل به جریانی بشود که هویّت دارد امّا پویایی دینی ندارد. اگر بخواهیم این مشکل را موشکافی کنیم باید بگوییم مشکل اساسی در این زمینه این است که با گذشت چهارده سال از انقلاب ایران، نه تنها هنوز رابطهٔ میان دانش و قدرت مشخص نشده بلکه حتی به عنوان یك «معضل فکری» هم مطرح نشده است.

در پایان به سردبیر و کارکنان مجله تبریک می گویم. به هر حال کاری ماندنی در تاریخ ادبیات و فرهنگ کشور انجام داده اند. امیدوارم دست اندرکاران مجله بتوانند به آنچه خواست جامعه است توجه بیشتری داشته باشند.

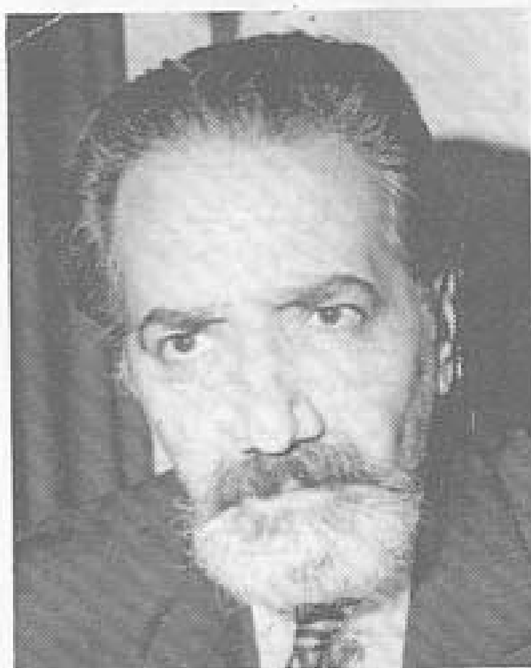
آقای یاری دبیر سرویس ادب و هنر کیهان: تنها آفت ادبستان...

کیفیت، گیرایی، و تنوّع مطالب در حدّ مطلوب است. تنها افت عمدهٔ مجله، استفادهٔ گاه بی گاه از مطالب دیگر نشریات [تحت عنوان: از نشریات دیگر] است. تصور می کنم: برقراری ارتباط نزدیك با نویسندگان و تهیهٔ مطلب، شایسته‌تر باشد تا درج دوبارهٔ مطالب چاپ شده. به آقای سام خسته نباشید می گویم و آرزوی توفیق روزافزون گردانندگان مجلهٔ پربار ادبستان را دارم.

دربارهٔ ادبستان

دکتر اسلامی ندوشن: ادبستان، بانفوذ، مؤثر و زیباست

□ گرچه من فرصت خواندن تمام مطالب مجله را ندارم ولی از نامه‌هایی که از اطراف به دست من رسیده و اشاره به «ایرانسرای فردوسی» داشتند ـ که بیانیهٔ آن در ادبستان چاپ شده بود ـ چنین دریافت کردم که مجلهٔ ادبستان در بین قشر درس خوانده و دانشجو، مجلهٔ بانفوذ و مؤثری است. چاپ مجله تمیز و زیباست و مطالب آن با دقت تنظیم شده و مقالات مندرج در آن نیز نسبتاً خوب و قابل استفاده است.



انجوی شیرازی: ادبستان را می‌پسندم

آقای ابوالقاسم انجوی شیرازی، با آن که به سختی بیمار بودند، لطف کرده و در مورد ادبستان، چنین اظهار داشتند که:

من مجلهٔ ادبستان را می‌پسندم؛ مطالب آن خوب و جامع و برای کتابخوانها و اهل اندیشه، قابل استفاده است.

ادبستان، برای استاد، آرزوی سلامت و بهبودی دارد.



استاد علی تجویدی: ادبستان، در هر شماره پربارتر و پخته‌تر از شمارهٔ قبل

از همان نخستین شماره‌های ادبستان، انتشار این نشریه را به فال نیك گرفتم و می‌توانم بگویم از ابتدا از خوانندگان پر و پا قرص این نشریه بوده‌ام. ادبستان در هر شماره پربارتر و پخته‌تر از شماره‌های قبل بوده و این امر بواسطهٔ وجود سردبیر و کارکنان و نویسندگان علاقه‌مند و فعّال آن است که تحقق یافته است.

مهمتر این که در شرایطی که هنر موسیقی در مملکت ما هنری مظلوم به حساب آمده است به همین مناسبت وقتی شاهد هستم که مجله ادبستان با علاقهٔ هرچه تمامتر برای معرفی هنر موسیقی با ارزش ضمن مصاحبه با هنرمندان این هنر اقداماتی چشمگیر انجام می‌دهد، بسیار بسیار باعث خوشوقتی است.

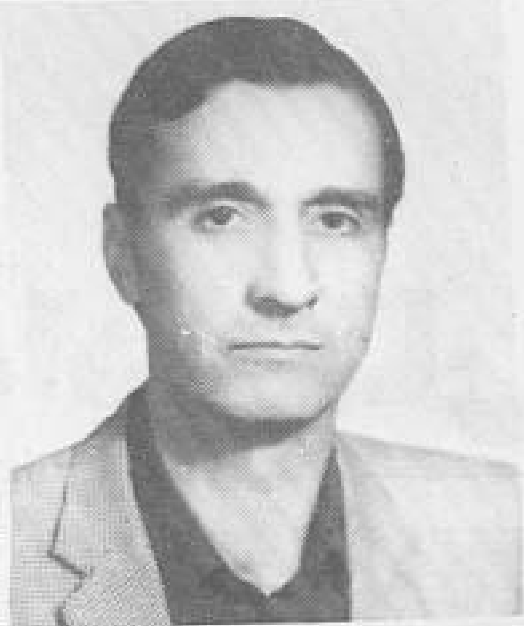
تردید نیست که مصاحبه‌گران ـ بخصوص از هفت، هشت شماره قبل به این طرف ـ سهم بسزایی در معرفی برخی از هنرمندان داشته‌اند.

به نظر من علت ناشناخته ماندن موسیقی در مملکت ما این است که مردم ما موسیقی خودشان را نمی‌شناسند. زیرا به ضرس قاطع به عنوان یك موسیقیدان و بخصوص به عنوان موسیقیدانی که همیشه (چه در هنرستان چه در دانشکده و چه در کلاسهای خصوصی) درس داده‌ام و شاهد درس دادن بوده‌ام می‌توانم بگویم که نود درصد هم‌میهنان عزیزم دستگاههای موسیقی ایرانی و آوازهای وابسته به آنها را نمی‌شناسند به این معنا که اگر خواننده یا نوازنده‌ای فرضاً دستگاه ماهور یا سه‌گاه اجرا کند، شنوندگان موسیقی در مملکت ما فرق آنها را باهم تمیز نمی‌دهند. این عدم شناخت باعث شده که مردم آنطور که باید و شاید از موسیقی ایرانی لذت نبرند. تردیدی نیست که اگر چنانچه کسی لااقل دستگاهها را می‌شناخت و تمیز می‌داد خیلی بیشتر از موسیقی ایرانی لذت

می برد.

پیشنهاد می‌کنم در ادبستان فصلی باز شود تا موسیقی ایرانی از جهت کیفیت معنوی به مردم معرفی شود. فرضاً توجیه شود که ماهور، چهارگاه، سه‌گاه و... هریك چه نکته و مسالهٔ عاطفی را به شنونده منتقل می‌کنند و در کنار آن راههایی به نظرم می‌رسد که شنوندگان موسیقی ایرانی حتی بتوانند دستگاهها را تشخیص دهند. به عنوان مثال شاید اکثر مردم کشور ما با ترانهٔ مبارك باد آشنایی داشته باشند ولی هرگز نمی‌دانند که این ترانهٔ قدیمی و معروف در پرده‌های سازندهٔ چهارگاه است، گفتن اینکه باربد ۳۶۰ لحن دارد یا نظایر آنها دردی را دوا نمی‌کند بلکه تنها یك مسالهٔ تاریخی است. من معتقدم باید راههایی برای خوانندگان مجله باز شود که با معرفی نوارهای موسیقی خوانندگان مجله را با موسیقی ایرانی آشنا کنیم. به نظر من هنگامی انسان از هنری لذت می‌برد که مفاهیم آن هنر را درك کند. وقتی کسی موسیقی ایرانی را درك نمی‌کند به ناچار به سمت موسیقی‌یی می‌رود که بار عاطفی ندارد.

از این که مجله ادبستان بسیار راجع به موسیقی قلم زده است از کارکنان آن تشکر می‌کنم.

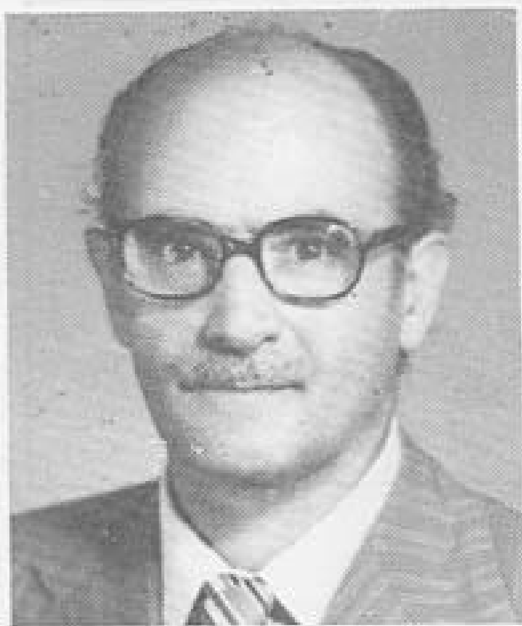


دکتر اسماعیل حاکمی: ادبستان جای خود را در میان نشریات وزین باز کرده است

بی مداهنه و بدون اغراق باید عرض کنم نشریهٔ ادبستان طی همین مدت کوتاه انتشار، جای خود را در میان نشریات ادبی وزین کشور باز کرده است. تنوع موضوعات و طرح مطالب تازه و سودمند بر ارزش و غنای آن افزوده است.

بی تردید مطالب آموزندهٔ ادبستان در بالا بردن سطح علمی و ادبی دانش‌پژوهان بویژه جوانان ادب‌دوست این مرز و بوم تأثیر بسزایی دارد. از همین رو در حال حاضر ادبستان یکی از نشریات ادبی معتبر بشمار می‌رود.

به یقین نیت خیر و زحمات مسئولان محترم آن نشریهٔ گرامی در نزد خداوند متعال مأجور خواهد بود. در خاتمه مزید توفیق همکاران محترم آن نشریهٔ وزین را از درگاه ایزد منان مسألت دارم.



دکتر درخشان: ادبستان از راست نرنجید و از انتقاد نهراسید و این هنری بزرگ است

بعداز سلام

دربارهٔ این سئوال شما من سال گذشته مطالبی گفتم. شما هم شنیدید و نوشتید و بچاپ رسانیدید. اکنون بهیچوجه نظرم نیست که آنچه گفته‌ام چه بوده. ممکن است مطالبی بگویم که تکرار سخنهای گذشته باشد. یا نظرهای جدیدی داشته باشم برخلاف نظرهای قبلی یا موافق و مطابق آنها. هرچه هست بحث را دوباره شروع میکنم.

آنچه بیاد دارم و بنظرم میرسد شما بجز من از کسانی دیگر هم نظرخواهی کرده بودید مانند خانم دکتر صفارزاده و آقای کسمایی و دیگران.... و بعداز انتشار این اظهارنظرها و تغییر در کار مجله و خط‌مشی آن و درج برخی مقالات دیگر، بخوبی مشهود و معلوم بود که گردانندگان مجله توجه بمطالبی جدید دارند که غالباً مورد علاقه و خواست اهل علم و خوانندگان مجله است و اصلاحاتی را در کار مجله آغاز کرده اند که خوشبختانه همه آنها در جهت بهبود و تکامل آن بوده. شاید برای برخی از خوانندگان محترم این مسأله محسوس نباشد و حق دارند چون معمولاً این گونه تغییرها تدریجی است و همه کس ممکن است آنرا درك نکند. و بدان میماند که کسی بیمار ناتوانی را که بیماریش رفع شده و حالش روی به بهبودیست هر روز ببیند. این شخص تغییر چهره و حال او را شاید بخوبی درك نکند ولی اگر کسی یك ماه بعد او را ببیند اظهار خواهد کرد چقدر تغییر کرده و روی به بهبود گذاشته است. یا بالعکس ضعیف و ناتوان شده.

در این مجله هم اگر بخواهند میزان تغییر و سیر ترقی و پیشرفت آنرا درك کنند بهتر است شماره‌های سابق آنرا در برابر آخرین شماره‌ها بگذارند و مطالب و مندرجات آنها را با هم (البته بطور کلی) مقایسه نمایند. مثلا

وقتی بود که بیشتر صفحات مجله از شرح موسیقی و تآتر و نمایش و هنرهای مدرن پر شده بود تا آنجا که بعضی خوانندگان علاقه‌مند فریادشان بلند شده و میگفتند نام این مجله «هنرستان» است یا «ادبستان»؟ آنچه راجع بآنها مینویسید ما نه میخوانیم و نه اگر بخوانیم میفهمیم. ولی خوشبختانه مدیر محترم مجله با هوش و کیاست خداداد مطلب را درك کرد و صفحه را برگرداند.

نکته مهم در این واکنش ایشان آنست که او از راست نرنجید و از انتقاد نهراسید و بانتقاد کنندگان دهن کجی و پرخاش نکرد و بدفاع و مباحثه برنخاست و این خود هنری بزرگ است و بقول آن شاعر «مرد می‌خواهد که باشد مردمی». کار هرکسی نیست و هرکسی این قدر حوصله و توان و ظرفیت و استخوان ندارد. و در بادی امر این خوی پسندیده و خصلت خوب را که کلید همه موفقیتهاست باید بایشان تبریك گفت.

آنچه بیشتر در این ده، دوازده شماره [یك سال] اخیر مورد توجه بنده واقع شده، تنوع بیشتریست که باقسام مطالب و مندرجات مجله بخشیده‌اند و توجهی که به درج نکته‌های تازه کرده‌اند. از افراطی که در برخی مسائل بود کاسته شده، معایب و کاستیهایی اگر قبلاً بود رفع گردیده، بطور کلی مطالب آن نسبت به سابق تغییر یافته است و باید هم چنین باشد که تحمل انتقاد و نظرخواهی از بهترین موجبات ترقی و اصلاح و پیشرفت است. حرف شنیدن هزار فایده دارد.

دیگر آنکه بعضی‌ها از نقل و انتشار مطالب خوب که مورد علاقه دیگرانست گاهی خودداری میکنند بدین عذر که آن مطلب قبلا در جای دیگر طرح شده یا فلان نشریه و روزنامه آنرا درج کرده است. این فکر بنظر بنده اشتباهست. و تصور اینکه همه مشترکان آنها همهٔ نشریات و مجلات را مطالعه میکنند اشتباه دیگر. و آنگاه نشر مطلب خوب و خواندنی بقول معروف به منزلهٔ انتشار بوی خوش است... که هرقدر توزیع و تکرار شود، بوی آن بیشتر مشام جانها را معطر میسازد. مثلا در صفحه‌ای از شمارهٔ خرداد امسال دیدم که فتوی‌های رهبر انقلاب را درباره موسیقی بنقل از کیهان هوایی درج کرده‌اند. بدیهی است همه «کیهان هوایی» نمیخوانند. کیهان هوایی نشریه‌ایست که معمولاً برای ایرانیان مقیم خارج میرود ولی دانستن این مطلب برای بیشتر ایرانیان مسلمان معتقد ضرورت دارد. بخصوص غالب جوانان پاکنهاد مایلند برای حرمت موسیقی حدّ و مرزی دقیق و روشن بشناسند وبدانند کدام موسیقی و چه نوع آن حرام است. آیا هر آواز مطبوع و خوشی در شرع حرام و نامطبوعست؟ یا هر نغمه‌ای ناخوش و کریه، دلکش و مطبوع میباشد؟ و یا بقول آن شاعر آیا:درگوش کسانی که در این بازارند / آواز خر و نغمهٔ داود یکیست؟

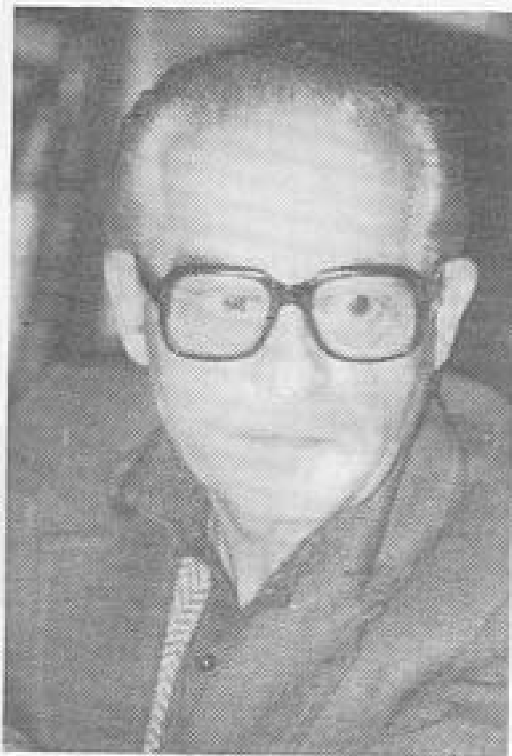
نکتهٔ آخر آنکه گردانندگان محترم مجله از نویسندگان گرامی بخواهند تا برای مقالات مطنب و مفصل و ترجمه‌هایی که گاهی چندین صفحهٔ مجله را فرا میگیرد خلاصه‌ای تهیه فرمایند و خلاصه آنرا نیز در صدر یا ذیل مقاله بنگارند تا آنان که هیچگاه تاب مطالعهٔ همه مقاله را ندارند زبده و خلاصهٔ آنرا بخوانند در عوض بجای آنها اشعار و ابیات شیرین زبان پارسی و ظرائف و لطائف ادبی را درج فرمایند.

اکنون که شما بنظرخواهی از دیگران پرداخته‌اید و بقبول انتقاد گردن نهاده‌اید یقین داشته باشید که روزبروز بر پیشرفت کار و کمال مجله‌تان افزوده خواهد شد چنانچه تا حال چنین بوده. امید است که مِن بعد نیز چنین باشد. والسلام

با تقدیم شایسته‌ترین احترام

دکتر مهدی درخشان ـ استاد دانشگاه تهران

■ طبق خواستهٔ استاد، رسم‌الخطّ مطلب بالا را تغییر نداده‌ایم.



استاد دهلوی: سره را از ناسره بازشناسید

با تبریك آغاز چهارمین سال انتشار مجله ادبستان از اینکه در فضای فعلی که هنوز هنر موسیقی ما نتوانسته جایگاه واقعی خود را به دست آورد، مجلهٔ ادبستان در هر شماره مطالبی را به موسیقی اختصاص می‌دهد و از این جهت نیز به نسبت از مجلات دیگر سهم بیشتری را برای این هنر در نظر می‌گیرد جای خوشحالی است. ولی نباید فراموش کرد به همان نسبت که مطالب مربوط به موسیقی زیادتر می‌شوند مشکلات و لغزشهای آنهم زیادتر خواهد شد و باید خیلی هوشیارانه عمل کرد تا هنرمند نمایان بی‌مایه که همیشه انگل جامعه هستند، کمتر بتوانند در مندرجات آن مجله رسوخ کنند و در نتیجه از اعتبار فرهنگی و هنری آن بکاهند. در سال گذشته چنین مواردی در مجله ادبستان به چشم می‌خورد. امید است که در آینده با تیزبینی بیشتر سرهٔ و ناسره از هم شناخته شوند. به هر حال ادامهٔ خدمات فرهنگی آن مجله را صمیمانه آرزو دارم.



استادجلیل شهناز: مصاحبه با اساتید موسیقی بسیار با ارزش بود

بسیار خوشوقتم که مجلهٔ ادبستان از بدو شروع به انتشار نسبت به اطلاع و معرفی هنرموسیقی ایرانی کوشش فراوان مبذول داشته است و چون کلیه شماره‌های این نشریه از بدو انتشار به دست اینجانب رسیده و مطالعه نمودم هر روز شاهد پربارتر بودن این مجله بوده‌ام. بخصوص مصاحبه‌هایی که در باب موسیقی با اساتید این هنر انجام شده بسیار ارزشمند بوده است. امیدوارم که روز به روز شاهد پیشرفت این مجلهٔ هنری و ادبی باشم. گفتنی است که کوشش مصاحبه‌گران با موسیقیدانهای ایرانی شایان تحسین است. توفیق روزافزون کارکنان و نویسندگان این مجله ارزشمند را از درگاه خداوند خواستارم.



-استاد دکتر سیدجعفر شهیدی: ادبستان، جای خود را دارد

هنگامی که مرحوم حبیب یغمائی از خوانندگان مجله یغما خواست تا در بارهٔ مطالب آن نظر بدهند این بنده نوشتم: «برای موفق بودن مجله‌ای چه دلیل از این بهتر که در مدت یك ربع قرن خوانندگان آن راضی و روزافزون بوده‌اند».

دربارهٔ مجلهٔ ادبستان هم باید بگویم این مجله از آغاز انتشار تاکنون موفق بوده است.

در هر شماره کوشش کرده‌اند مطالب متنوع‌تر شود تا بیشتر مورد پسند قرار گیرد. این سالها ـ بحمدالله ـ مجله‌های فراوانی منتشر می شود اما ادبستان جای خود را دارد. ادبستان چنانکه از نام آن پیداست مجله‌ای ادبی است ـ ادبی به معنی خاص این کلمه ـ انتظار این است که مسئولان محترم از درج مطالبی که در دیگر مجله‌ها می توان یافت بکاهند و بحث‌هائی را مطرح کنند که کمتر در آنها دیده می شود.



منصور صارمی: اعتبار یك نشریهٔ فرهنگی به آگاهی، شجاعت و تعهّد آن است

من اگر چه بیش از چند شماره از ادبستان را مطالعه نکرده‌ام اما براساس ضرب‌المثل «مشت نمونه خروار است»، آنرا مجله‌ای پربار و جامع در زمینهٔ هنر و فرهنگ و ادب ایران دیده‌ام و خصوصاً از توجه خاص سردبیر مجله به هنر موسیقی اصیل که همواره در طول تاریخ کشورمان موردبی‌مهری بوده است سپاسگزارم. مشی اصولی ادبستان در ارتباط با اساتید تراز اول موسیقی و بزرگداشت و تکریم این هنرمندان دلسوخته که عمر خود را در راه اعتلا هنر و فرهنگ این مرز و بوم سپری کرده‌اند، حکایت از بصیرت دست‌اندرکاران ادبستان دارد. بی تردید اعتبار یك نشریهٔ فرهنگی ـ هنری به آگاهی، شجاعت، آزاداندیشی و تعهد مسئولان بستگی دارد. و من گمان می کنم که ادبستان با پای‌بندی به این اصول می تواند گامهای مثبت‌تر و بلندتری در خدمت به هنر و هنر ایران بردارد.



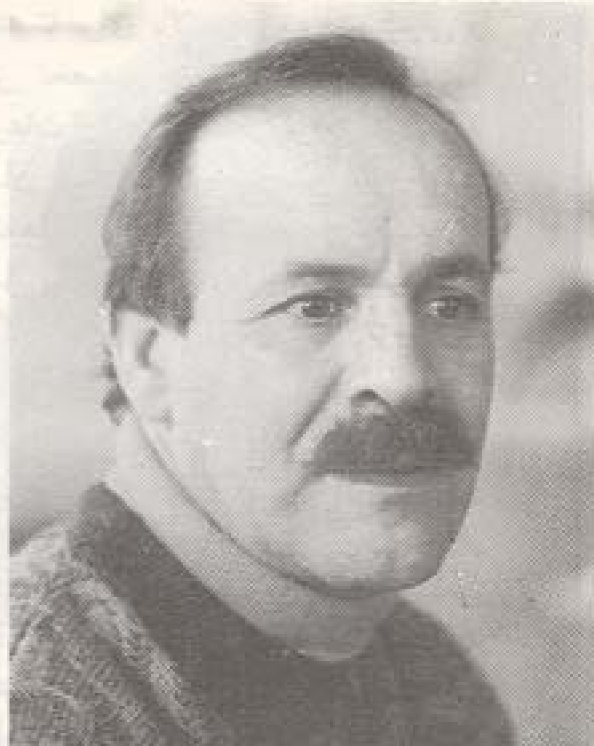
دکتر عبدالحسین فرزاد: ادبستان، معصومانه ادبیات می‌سازد

من به جهت علاقهٔ شدیدی که به هنر و ادبیات و فرهنگ دارم تقریباً تمامی نشریاتی را که در این زمینه منتشر می‌شود، مطالعه می‌کنم. زیرا بر این باورم که اگر در جامعه‌ای به این عناصر بها داده شود شکوفایی آن جامعه در تمامی زمینه‌های زندگی تحقق می‌پذیرد.

خوشبختانه در حوزهٔ هنر نمی‌شود نان را به نرخ روز خورد زیرا ادبیات و هنر فرمایشی خیلی زود تاریخ مصرفش به سر می‌آید و از کار می‌افتد به بیان دیگر «اکنون زدگی» همان آفتی است که هنر را متوقف می‌کند زیرا نمی‌داند که هنرمند در چه دوره‌ای از تاریخ ادبیات کشورش و جهان قراردارد. لذا کارش را همچون کالایی عرضه می‌کند و کالا هر چند هم که مرغوب باشد باز در بازار رقابت از رونق خواهد افتاد.

شاید بدبینانه نباشد اگر بگویم ژورنالیسمی که اکنون با آن مواجه هستیم تا حد زیادی «اکنون زده» است. چه آنان که در خط سیاسی حرکت می‌کنند و چه آنان که به گمان خودشان بیرون از خطهای سیاسی در حرکتند. متأسفانه افراط و تفریط یکی از خصلتهای هولناکی است که ما را هرگز راحت نمی‌گذارد. ژورنالیسمی که برخی از مجلات ارائه می‌دهند چیزی جز تخریب هنر و ادبیات نیست زیرا آنان به جای بررسی «مؤلف» با «مؤلف» دست و پنجه نرم می‌کنند و در بسیاری موارد او را پوست می‌کنند. گروه دیگر آنچنان چشم به افقهای دور دست دوخته‌اند که نمی‌دانند برای چه کسی چیز می‌نویسند و این مقالات پیچیده با آن همه بحثهای زاید که شاید در دویست سال آینده هم در جامعه ما موضوعیت پیدا نکند در کجا جای دارد؟

به بیان دیگر چیزی به نام ژورنالیسم رنالیستی را من کمتر می‌بینم. «الله و مع بلی» اما در این میان تك و توکی را می‌توان یافت که خوشبختانه از ادبیات درك درستی دارند و من کارهای آنان را نسبتاً از هرگونه شعار ادبی و سیاسی به دور می‌بینم از آن جمله مجّله خوب «ادبستان» است. در میان هیاهو و سروصداهایی که دیگران به راه می‌اندازند و به نفع و علیه خود تبلیغ می‌کنند تا برای خود حقانیت دست و پا کنند، ادبستان، ادبیات می‌سازد، هنر را یاری می‌کند. مقالات معصومانه این نشریه دربارهٔ موسیقی و ادبیات این مرز و بوم نشان دهندهٔ عشق عمیق گردانندگان آن به زندگی این «کهن بوم و بر» است. خدایارشان باد.



یدالله کابلی: ادبستان پیوند عمیقی با خوانندگان برقرار کرده است

صحبت پیرامون مجلّهٔ فرهنگی ادبستان و نقد تلاش کمّی و کیفی آن مستلزم نگرشی وسیع و جامع الاطراف است تا نتیجهٔ مطلوب به خوانندگان ارائه شود. تصور می‌کنم که این مهم از منِ خوشنویس که صبح تا شام را با قلم و مرکب (البته در سایهٔ کتاب و شعر و ادب) می‌گذرانم بر نیاید ولی به حکم ادب و احترام به مسؤولین محترم این مجلّه که با نشر اندیشه‌های بلند خدمتگزار فرهنگ این جامعه هستند و من هم به طور طبیعی یکی از افراد این جامعه، از ثمرات آن بی‌نصیب نبوده‌ام، وظیفهٔ خود دانستم تا در پاسخ به چگونگی محتوای این مجموعه در این فرصت کوتاه اشاره‌ای بکنم.

می‌دانیم که مطبوعات عالیترین جایگاه انعکاس عقاید و رفیع‌ترین تجلّیگاه افکار و نظرهای مطلوب و معقول صاحبان خرد و اندیشه و ذوق به شمار می‌روند که در سطح وسیع و طیفی گسترده، ارتباطات کنونی افراد جامعه را فراهم می‌سازند و این امکان را پیش می‌آورند تا عقاید دانش‌پژوهان و متولیان فرهنگ و ادب و هنر داخل و خارج کشور را در اختیار علاقه‌مندان قرار دهند.

مدیران و مسؤولان این رسانه‌ها برای کسب اعتبار و پیشبرد اهداف خود هر کدام با بینشی افقهای گسترده‌ای را پیش رو دارند و خاستگاه اجتماعی آنان در جلب نظر و مشارکت جامعهٔ روشنفکر و محققین از توجّه خاصّی برخوردار است. چنانچه بر سوابق این تلاش در عصرهای مختلف اجتماعی، فرهنگی و سیاسی نظری داشته باشیم افت و خیزهای فراوان و تنشهای زیادی را در مطبوعات مشاهده خواهیم نمود. بی تردید مردم مفیدترین اوقات روزمره و عمر خود را به مطالعه می‌گذرانند و مدام در پی فرصتی

هستند تا برای بالا بردن معرفت کنونی و دانش تخصصی خود مطلبی بیابند، با مطبوعات ارتباط تنگاتنگی برقرار می کنند و ایشان که اولین مخاطبین این گونه رسانه‌های گسترده هستند می‌توانند از عوامل بسیار مهمی در ثبات و موجودیت و ماندگاری و یا به عکس در رکود و نزول این فعالیتها به شمار آیند.

با توجه به این که کشور ما از پیشینه‌ای بسیار غنی در قلمرو علم و ادب و حکمت و پشتوانه‌ای بسیار محکم در تحکیم و استمرار فرهنگی اصیل و کهن برخوردار است، مردمی هشیار و آگاه را در دامان خود تربیت نموده که نمونه‌های بارز این موهبت در زمینه‌های مختلف مصدر خدمات شایسته‌ای در جهان هستند. وضع حساس کنونی کشور ما برای همگام شدن با دنیای مترقی امروز، ارتباط فرهنگی مناسب و وسیع تری را طلب می کند و لازم است برای تحولات درونی جوانان کشور تلاش بیشتری شود و به عنوان یك ضرورت حیاتی باید در مورد خلاءهای اجتماعی و فقر فرهنگی که در تبدیل هویتهای اصیل انسانها عامل مؤثری به شمار می آید و ترویج فرهنگهای زاید بیگانه را در پی دارد چاره‌ای اندیشید و نظریات و توقعات منطقی و نیازهای درونی آنها را شنید و منعکس کرد.

شما می توانید پیام‌آوران راستین و جلوه گاه مضامین بلند و نشر اندیشه‌های نوین برای جامعهٔ نیازمند کنونی باشید. امروز روزی است که بسیاری از ارزشها جایگاه حقیقی خود را از دست داده و یا از نظرها دور افتاده‌اند و حقیقت نقد و بررسی مسایل روزمره، پایمال سلیقه‌های شخصی گردیده و شما می توانید با صلابت اعتقادی به تجزیه و تحلیل این ارزشها پرداخته و پایگاه محکمی برای ارایه واقعیتها باشید.

هیچ رسالتی بالاتر و ارزنده‌تر از این نیست که با این جهان‌بینی، نظرها و دیدگاههای سالم و سازندهٔ بزرگان علم و ادب و اخلاق و دلباختگان راستین و دلسوز را در راه بالابردن دانش مردم به کار گرفته و ارتباط خود را از این طریق با آنان تحکیم بخشید.

کوشش پرتوان شما در راه تحصیل این آرمان مقدّس ستودنی است و این حقیقتی مسلّم است که خدمات شایستهٔ شما در مسیر اهداف فرهنگی در آینده، پرتویی تابناك برای روشنگری مردم این سرزمین خواهد بود و کارنامهٔ درخشان شما در برگردان درست وقایع و اطلاعات صحیح راهگشای آینده جوانان کشور می گردد. جای آن دارد تا با بالابردن مقدورات، فضای گسترده و آزادتری را در جلب سلیقه‌های صاحبنظران اختصاص داده و مشارکت بیشتری از آنان را در تدوین برنامه‌های خود فراهم آورید.

شما در اشاعه و انعکاس فرهنگ اصیل این ملّت و سرزمین کهنسال در بیرون از مرزها مسؤولیت خطیری بر عهده دارید، سرزمینی که آثار برجای مانده از اجداد آن از هزاران سال پیش زینت‌بخش موزه‌ها و نمودار تمدن بشریت است، امروز در نهایت تاسف مورد اتهام بی فرهنگی بیگانگان قرار می گیرد.

موضوع فرهنگ از دیرباز مقبولترین واژهٔ اجتماعی بشر به شمار رفته است و هر انسانی در هر گوشه‌ای از جهان همراه با شرایط اقلیمی آداب آنرا ستوده و خود را به شدت پای بند حفظ مجموعه سنتهای آن دانسته است...

اصولاً حفظ هویتهای اجتماعی فقط با این ارتباط دوام و بقا می یابد و از آنجا که اندوخته‌های فرهنگی بشر مدام درحال تحول و دگرگونی بنظر می‌رسد هرچه دامنهٔ ارتباط و گسترش این ماهیت با فرهنگهای پیشرفته و مترقی دیگر فزونی یابد و عوامل گسترش آن فراتر رود هماهنگی و تفاهم بین ملتها صورت مطلوبتری به خود می گیرد.

شما در مسیری قدم می گذارید که تاریخ گام برداشته است و نام ایران وایرانی قرنهاست صفحات زرین فرهنگستان جهان را در ارائهٔ تمدن به خود اختصاص داده است و آوازهٔ بلند این اعتبار و افتخار در سراسر گیتی طنین انداز است و حامیان این شکوه و عظمت و مدافعین رشید نوامیس این آب و خاك که بی امان در پی حفظ آبرو و سربلندی این کیان هستند در حال و آینده شما راگرامی می‌دارند و همهٔ آنهایی که در نقش اعتلاء و در دل مهر سرافرازی کشور را دارند بر شما درود می فرستند و گرچه عمر این مجله نسبتاً کوتاه است ولی به شکرانهٔ برخورداری از بصیرتی بلند و خط مشی‌یی سالم و دست اندرکاران فنی و هنری آگاه و دلسوز فرازهای قابل توجهی را طی کرده و پیوند عمیقی با خوانندگان خود ایجاد نموده است. بی تردید شما در حفظ کیفیت مضامین و تنوع گفتگو با صاحبنظران و نویسندگان و محققان برجسته کشور از اقبالی بلند برخوردار بوده اید و در ثبت ارزشهای معنوی درخت کهنسال فرهنگی ایران زمین توفیقی فراوان یافته‌اید. موفقیت و پیروزی شما در نیل به اهداف والاتر را آرزومندم.



علی اکبر کسمایی: این مجلهٔ نادر، با ظاهری پاك و باطنی منزه

مجلهٔ ادبستان، یك مجلهٔ تمام عیار ادبی است و ما بعداز انقلاب، این چنین مجلهٔ قابل استفاده‌ای برای خواص (و حتی برای عوام هم) نداشتیم و انتشار ادبستان، گام ارزشمند و برجسته‌ای است.

من از آنجا که پنجاه سال کار فرهنگی و ادبی با مطبوعات گوناگون داشته‌ام، امروز از چنین مجله‌ای که ظاهر و باطنی پاك و منزه و مبرا از هر شائبه‌ای دارد؛ به خوبی قدردانی می‌کنم و خود، همیشه از نخستین شمارهٔ ادبستان تاکنون، با این مجلهٔ نادر با شور و شوق همکاری و هم قلمی داشته‌ام و حال آن که اگر در گذشته با برخی از مجلات ماهانه همکاری می کردم، این همکاری شاید گهگاه با بیزاری و نومیدی همراه بود.

البته هیچ نشریه‌ای نمی تواند کامل باشد و ادبستان هم از این قاعده مستثنی نیست و شاید بتوان که فقدان برخی از مطالب لازم را در آن بر مجله و گردانندگان آن خرده گرفت اما اگر کسی بداند که نشر چنین مجله‌ای در شرایط امروز با چه دشواریهایی آمیخته است؛ بی شك ارمغانی را که هر ماه با نام ادبستان به خوانندگان گرامی و به ویژه نسل جوان، تقدیم می شود؛ از هر جهت از عیب و نقص مبرا می شمارد.

من به حکم تجربهٔ طولانی در کار با مطبوعات، یادآور می شوم که جای مقاله‌هایی در زمینهٔ نقد ادبیات معاصر در معرفی شاعران و نویسندگان جوان امروز خالی است و همچنین لازم است که جهت آشنایی با آثار و افکار نویسندگان و متفکران برجستهٔ معاصر جهان مقالاتی درج گردد.

در باخترزمین، نویسندگان و متفکران کمابیش جوان، هم‌اکنون آثاری در انتقاد از تمدن و فرهنگ غرب می نویسند که ما در ایران، متاسفانه از وجود آنان و از آثارشان

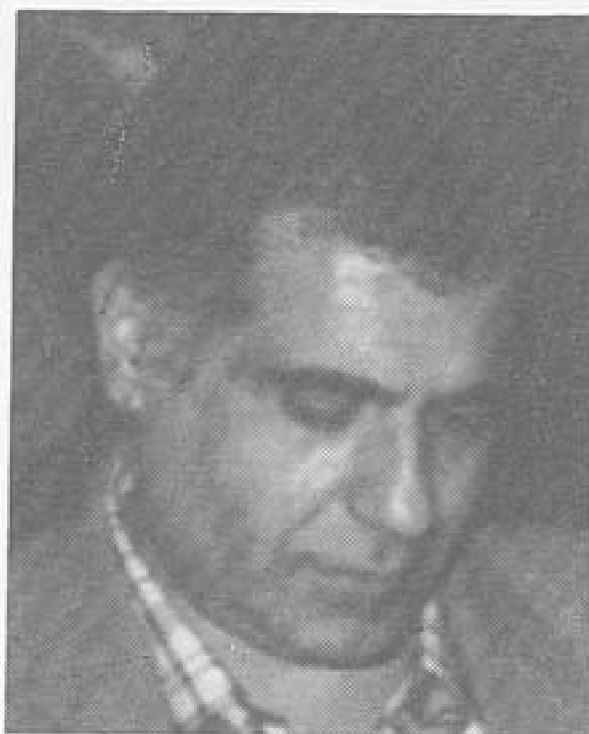
آگاهی نداریم.

گزاف نگفته‌ایم اگر بگوییم که هفته‌ای و یا ماهی نیست که در غرب در انتقاد از اوضاع کنونی غرب ـ اوضاع اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و حتی هنری و ادبی غرب ـ کتابی چاپ و منتشر نشود، اما ما در ایران از این آثار بی‌اطلاعیم

ما از هجوم غرب سخن می‌گوییم و نمی‌دانیم که بسیاری از صاحب قلمان و اندیشمندان غربی، خود از آفات تمدن و فرهنگ امروز خویش فریاد می‌زنند.

من بر خود لازم دانسته‌ام که در بازتاب این اندیشه‌ها تلاش داشته باشم: نمونه‌اش آخرین اثر روژه گارودی است که اخیراً در پاورقی اطلاعات درج شد و کتاب آن را، به امید خدا، انتشارات مؤسسه اطلاعات، به زودی منتشر خواهد کرد: اما متاسفانه سایر مترجمان ما به این امر مهم، توجه چندانی ندارند و ما از بسیاری از کتابهای رسوا کننده فرهنگ غرب بی‌بهره‌ایم.

باری می‌خواهم عرض کنم که ادبستان، برای کار فرهنگی باید در زمینهٔ فرهنگ معاصر جهان مقالات گوناگون داشته باشد و نسل جوان را با آنچه در اندیشهٔ جهان امروز می‌گذرد؛ بیشتر آشنا کند. امیدوارم ادبستان در راهی که برگزیده است: روزبه‌روز بیشتر موفق باشد.



هوشنگ مرادی کرمانی (برندهٔ جایزهٔ جهانی هانس کریستین آندرسن و نویسندهٔ کتابهای کودك): ادبستان، مجله‌ای «ادبی ـ مردمی» است

ادبستان از معدود مجلاتی است که توانسته است قدرت و حیثیت ادبی و فرهنگی خود را حفظ کند و اصلاً مبتذل نیست و از سویی، ادبستان به دامان روشنفکری هم نیافتاده است که صرفاً به مسایل و مباحث خاص مورد علاقهٔ روشنفکران بپردازد.

ادبستان، نشریه‌ای است با بار سنگین ادبی و به دور از ادا و اصول روشنفکری و به همین جهت، من آن را مجله ای ادبی ـ مردمی می‌دانم.



پرویز مشکاتیان: پای صحبت موسیقیدان نشستن، هر انسان دردآشنایی را جذب می کند

به نام خداوند جان و خرد از اولین شماره‌های مجلهٔ ادبستان توجّهم جلب شد. به دو دلیل: اول به خاطر نامی که برای مجلّه انتخاب شده بود. دوّم این که در هر شماره با یك یا دو موزیسین گفتگویی پی افکنده شده بود؛ پای سخن موسیقیدان نشستن و افکار او را پراکندن، در جامعه‌ای که موسیقی اندکی مورد قهر و یا لااقل بی تفاوتی قرار گرفته، هر انسان دردآشنائی را جلب و جذب می کند. «فکر»، زیبا بود و هست، گذشته از تمام محاسن و فزونیهای دیگر: مطالب و مقالات.

برایم واضح است که در هر میدان عملی. سوای فکر عمل ـ اندکی اصطکاك می باید باشد ولی اگر آگاهانه به وجود آید، می توان روی آن انگشت گذاشت و اشارت کرد. البته گفتم در کنار تمام نکات تعالی...

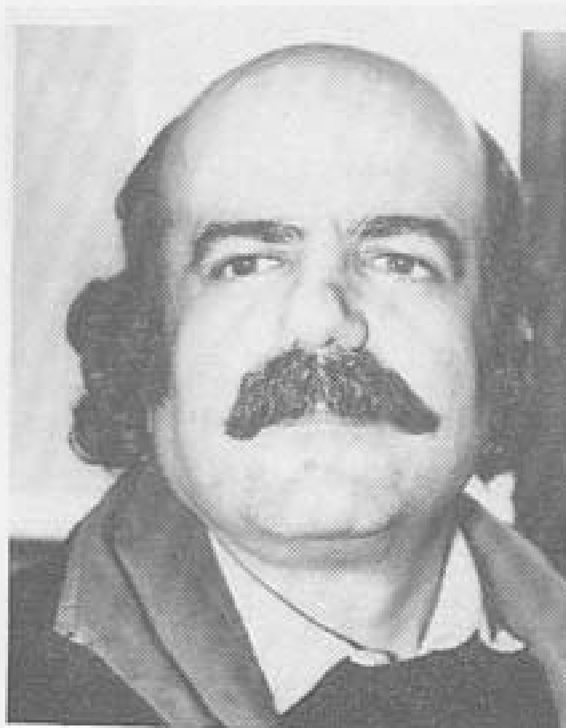
مصاحبه‌ای داشتم با ادبستان (و با خانم فرمهر منجزی). نمی‌دانم چرا مواردی را که گفته بودم، در جاهایی آنقدر چکیده شده بود که معنای اصلی و مورد نظر را نارسا می نمایاند. در ذهن ندارم که کدام جمله و چه و چه‌ها، ولی در بخش آخرین سوال که برای هم‌میهنان عزیزمان هم خالی از توجه نبوده است. یعنی در جایی که پرسیده می شود: «چرا در خارج از ایران به اجرای کنسرت راغب ترید تا در داخل ایران» گفته بودم که از اولین کنسرتهایی که در ایران دادیم، سرخورده شدیم.

در آنجا تصریح کرده بودم که در کرمان. علی رغم زحمات زیاد من و گروه، به ما توهین کردند، یعنی قراردادی را که با گروه بسته بودند ، بعد از اجرای کنسرتها، عمل نکردند، یعنی درصدی که قرار بود از فروش بلیط ها، استانداری به گروه بدهد، نداد و بالا کشید! مطمئن باشید برای گروه عارف اصل مادّی قضیّه مهّم نبود، ولی استانداری کرمان

می‌خواست بار دیگر به ما این را ثابت کند که موسیقی هنوز در این مملکت مبنای حقوقی ندارد و ظاهراً نخواهد داشت. توهین و بی‌حرمتی به بچه‌هایی که زندگی‌شان را «موسیقی» می‌دانند و می‌باید حداقل آنها را از ناتوانی محفوظ بدارد. من نمیدانم ادبستان (با وجود مدیر و مسئول و سردبیرش که مرد آزاده ای است) چرا این مطلب مرا سانسور کرد. این بار هم که این مطلب به چاپ نرسد، من در جای دیگری باز خواهم گفت. ولی به اسم آزادی و آزادگی و نیز نام مجلّه فکر کنیم!

باسپاس: پرویز مشکاتیان پاییز ۷۱ ـ دانشگاه تهران

■ توضیح ادبستان: حق با آقای مشکاتیان است و ما بخشی از حرفهایشان و بعضی نامهای افراد را حذف کردیم زیرا دقیقاً از کم و کیف ماجرا آگاه نبودیم و با استانداری کرمان (و مرکز کرمانشناسی) هم تماس گرفتیم. آنها هم حرفهایی برای پاسخ به این مطالب داشتند. اکنون کلّ گلایه آقای مشکاتیان چاپ می‌شود با این تذکر ضروری که حق پاسخگویی را برای مرکز کرمانشناسی نیز قائل هستیم و به هر تقدیر، در همه حال باید به کم و کیف قانون مطبوعات کاملاً احترام بگذاریم.



دکتر میرجلال‌الدین کزّازی: ادبستان جز سودای دانش و ادب و فرهنگ درسر ندارد

ماهنامهٔ ادبستان درپایه و مایهٔ خویش ماهنامه‌ای است که همواره سخنی نو را برای خوانندهٔ باریک‌بین و فرهنگ‌پژوه خود در بر دارد؛ و راست این است که در میانهٔ ماهنامه‌های فرهنگی و ادبی از پایگاهی شایسته برخوردار می‌تواند بود. یکی از برترین ویژگیهای ادبستان گونه‌گونی و گستردگی مطالب آن است؛ آشکارا با نگاهی به فهرست مطالب آن می‌توان دریافت که گردانندگانش با فراخ‌نگری و آزاداندیشی بایسته‌ای ـ که در کار نشر از آن گزیری نیست ـ هرآنچه را شایسته و سودمند می‌دانند برای چاپ برمی‌گزینند؛ و جز سودای دانش و ادب و فرهنگ در سر نمی‌پرورند. از این روی از دادار دادگر خواستارم که در نشر این ماهنامه همواره کامگار و بختیار باشند؛ و بیش از پیش برگرانسنگی و پُرمایگی آن بیفزایند؛ تا ماهنامه بتواند هرچه فزونتر شایستگی نامی بلند چون «ادبستان» را دارا باشد.



اسدالله ملک: جای چنین نشریه‌ای واقعاً خالی بود امّا بیشتر مصاحبه‌ها خط سیر معینی را دنبال نمی کند

ادبستان، تا به اینجا رسیده، راه دشواری را پیموده است و می‌توان گفت به کمال نسبی خود رسیده است. جای نشریه‌ای با این ابعاد واقعاً خالی بود. پرداختن جدّی به موسیقی، درخشانترین بُعد کارنامهٔ ادبستان است. گرچه گاه به نظر می‌رسد که ادبستان در انتخاب چهره‌های موسیقی (برای مصاحبه) سیاست سنجیده و مشخصی ندارد. بیشتر مصاحبه‌ها خط سیر معینی را دنبال نمی‌کنند و مطالب آن، تا حدی کلیشه‌ای است. جای مباحث اساسی و کلیدی موسیقی خالی است و از نقد و تحلیلهای جدّی درآن خبری نیست. صفحه‌آرایی مجله درمجموع خوب است؛ امّا طراحی صفحات مربوط به موسیقی چنگی به دل نمی‌زند و جا دارد از طرحها و عکسهای بهتری استفاده شود.



دکتر فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی:

اجازه بدهید مقدمه‌ای را بگویم. مشکل و معضل ما ایرانیها مسالهٔ «هویّت» یعنی فلسفه و تعریف جامع تاریخی و حقیقی آن است. بیشتر متفکّران خوب‌اندیش و نیك رفتار ما کوشیده‌اند به میزان ذوق و فهم و بصیرت خود در این زمینه کند و کاوی بکنند و چراغی را روشن کنند و راهی را نشان دهند. وجود تعریف صحیحی از «هویت ملّی و فرهنگی» سبب می‌شود که ما ایرانیها، به دور از هر گونه تاخت و تازهای لفظی، و غیارانگیزیهای خطرناك به راستی بدانیم و دریابیم که با جمعیّتی - فعلا - حدود ۶۰ میلیون نفر، در کره‌ای که حدود ۶ میلیارد نفر دیگر هم زندگی می‌کنند، کیستیم؟ و چه باید بکنیم؟ کیستیم و چه باید بکنیم تا در جهانی که انقلاب اطلاعاتی و انقلاب ارتباطی آن را به صورت یك دهکده مبدل کرده است (دهکده‌ای که همه کم و بیش از حال و کار هم خبر دارند و در هم تأثیر می‌گذارند)، در چنین دهکده‌ای جهانی بتوانیم بلعیده و هضم و محو نشویم.

البته فرهنگ به معنی اخص آن یعنی فلسفه و هنر و ادبیات در تشکّل هویت ملی و تشخیص آرمانهای راستین و ارجمند آن، عنصری بسیار نخاعی و حیاتی است. تا آنجا که من چند شماره از ادبستان را خوانده‌ام می‌توانم بگویم که ادبستان به میزان ذوق و فهم و بصیرت خود نسبت به این مساله بی‌اعتنا نمانده است و در این روزگار سعی کرده است جوّی را ایجاد کند که در آن خلاقیّتهای فکری و هنری در حد توان و- تا جایی که عوامل و پارامترهای دیگر تاریخی، اجتماعی مجال می‌داده است - مقدور و میسّر گردند. در همین راستا باید اشاره کنم که این نشریه در بسیاری از مطالب خود کوشیده است به سهم خود به ایجاد محیطی که هنر و ادبیات (یعنی دو مؤلفهٔ بزرگ هویّت ملی) در آن رشد کند، در حدّ مقدور خود مدد برساند. حتی کوشیده است بویژه در میان اقشاری که کم و بیش با مقولهٔ هنر - بویژه هنر موسیقی - به عللی بیگانه مانده‌اند وجدان هنری را در جامعه بیدار کند و در صورت امکان آن را به جنبش درآورد. در اینجا جا دارد به اهمیت همهٔ کسانیکه درگذشته و حال به سهم خود در ایجاد هویّت ملی و رشد فرهنگی کشور تقلا کرده‌اند یاد کنم و بر ارزندگی خدمات آنها تأکید ورزم و امیدوار باشم که جامعه برای خلاقیت‌های هنری ارج و اعتباری جدی و والا قائل گردد. جامعه‌ای که بداند هنرمند برای خلاقیت خود همانقدر به آزادی نیاز دارد که ماهی برای بقای خود به آب.

■ توضیح ضروری ادبستان

برای آن عدّه از خوانندگان عزیز و صاحب‌نظری که در این نظرخواهی، انتظار دیدن و خواندن دیدگاههای بعضی از سایر استادان و هنرمندان و روزنامه‌نگاران عزیز کشورمان را دارند باید توضیح دهیم. در این نظرخواهی - که مجبور بودیم آن را بعداز انتشار یازدهمین شمارهٔ سال سوم انجام دهیم - با شتاب و عجله‌ای که لازمهٔ کار بود، به بسیاری از یاران و برادران و سروران، و نیز همکاران دیگر (حتی در شهرستانها) مراجعه کردیم و یا به کرّات، تلفن زدیم. اما یا موفق به تماس با آنان نشدیم و یا قول دادند بعداز یکی دو روز جواب بدهند و پاسخ بنویسند ولی خوبانی بودند که به وعدهٔ خود عملِ نکردند، و یا اصلاً پاسخی به پیغامهای مکرر ما ندادند. و البته اگر فرصت کافی برای این کار در اختیار می‌بود، شاید موفق می‌شدیم نظر تمامی خوانندگان علاقه‌مند و کنجکاو را تأمین کنیم. بنابراین، از شما که در نامه‌هایتان ما را به صداقت و نجابت متصّف می‌کنید، صمیمانه می‌خواهیم تا بدانید و قبول کنید که در انتخاب افراد و بزرگانی که نظرشان در بالا آمده است، هیچ سلیقه و یا گزینش خاصی وجود نداشته است. ملاكِ کار، صرفاً «اهلیّت» فرد مورد نظر و نیز حتی شنیدن و چاپ کردن حرفهایی دربارهٔ حاصل تلاش اندکمان بود، و هم از این روست که مجدداً از تمامی استادان و هنرمندان و صاحبنظران و بخصوص از خوانندگان وفادار ادبستان می‌خواهیم تا اگر نظر و حرف و انتقاد تازه‌ای دارند، برایمان - بزرگوارانه - بنویسند و ارسال کنند تا در شماره‌های آینده - به فضل الهی - چاپ شود.



دربارهٔ همکاری ایران و آسیای مرکزی

نوشتهٔ دکتر عبدالحسین زرین کوب

ترجمهٔ سیروس سعیدی

اشاره

آنچه در زیر می‌خوانید، متن نوشتهٔ استاد گرانقدر و محقق گرامی، استاد دکتر عبدالحسین زرین کوب است که به زبان انگلیسی و در مراسم «نخستین کنگرهٔ بین‌المللی همکاریهای علمی ـ فرهنگی آسیای میانه» (۱۱ـ۱۴ آبان ماه) ارائه شده و ادبستان نظر به اهمیت موضوع، و نیز به خاطر احترامی که استاد زرین کوب در میان اهل علم و فرهنگ و تاریخ و ادب دارند، متن آن را ترجمه و در اختیار علاقه‌مندان قرار داده است. با این توضیح ضروری که ترجمهٔ نثر محقق و ادیب و مورخ کم‌نظیری مانند دکتر زرین کوب که در نوشته‌های فارسی، فخامت و اصالت خود را نشان می‌دهد ـ و صاحب‌نظران به این نکته وقوف کامل دارند، به هیچ وجه کار آسانی نیست...

حدود ۶۰۰ سال پیش از این، در اواخر دورهٔ سلطنت تیمور گورکان (تیمور لنگ)، دست تقدیر ایران و آسیای میانه را در جریان یك میراث فرهنگی غنی و مشترك قرار داد. پس از مرگ تیمور، اخلاف او این میراث مشترك را مدتها زنده و فعال نگاه داشتند. عصر شاهرخ، بایسنقر، الغ بیگ و حسین بایقرا از این میراث غنی سود فراوان برد.

با این وجود، عصر شکوفایی مذکور که به دلیل مشاهیر و آثار هنری نفیس خود شهرت جاودان یافته، به خاطر عمر کوتاهش زودگذر بود. پس از این دورهٔ شکوفایی، روزهای نومیدی، بی‌ثمری و جدایی فرارسید و این میراث مشترك ارزشمند، کهنه و منسوخ گشت.

توجهی که تیموریان به توسعهٔ هنرهای ظریفه و تربیت صاحبان ذوق و قریحه مبذول داشتند ـ و نمونه‌های آن در میان فرمانروایان ازبك، ترکمن و قزلباش به چشم می‌خورد ـ موجب شد که آثار هنری، علمی و ادبی جاودانی پدید آید، ولی تلاشهای آنان برای پایان بخشیدن به رکود فرهنگی عام، کاهش قدرت تولید و استبدادی که مانع از توسعهٔ فعالیتهای علمی و اقتصادی آن دوره گردید، کفایت نمی‌کرد. علاوه بر این، مساعی تیموریان از آنجا که ریشه در نظام حاکم نداشت، به یك نهضت یا تجدید حیات فرهنگی غنی و خودکفا منجر نشد و در نتیجه میراث فرهنگی مشترك بهرهٔ چندانی از آن نبرد.

رشد این میراث مشترك که ترکمنها، تاجیکها، مغولها و قبایل کابلی، زابلی، کرد، پارسی و قفقازی، بسیار پیش از عصر تیموریان در ایجاد آن سهیم بودند در ابتدای دورهٔ مغول و خصوصاً پس از سقوط بغداد متوقف شد، هرچند که هنوز جانی در کالبد داشت و می‌توانست خلاق باشد. ولی نشانه‌های پیری و کهولت، علی‌رغم وجود قدرت خلاقه، در عصر تیموریان آشکار گردید.

شاهرخ با برقراری روابط با چین و هند، ـ تشویق دادوستد، و ساختن بناهای تاریخی برای غنای هرچه بیشتر این میراث فرهنگی سعی فراوان نمود. ولی ویرانیهای ناشی از جنگهای طولانی پیشینیان او و خصوصاً ظهور مدعیان تاج و تخت در گوشه‌و کنار امپراتوری وسیع وی که به بروز شورشها و اغتشاشات بیشتر منجر شد، حفظ وحدت و تمامیت ارضی قلمرو بیش از حد بزرگ او را ناممکن ساخت.

فروپاشی یا تجزیهٔ میراث تیمور در آسیای مرکزی و ایران موجب ظهور حکومتهای کوچك محلی گردید. جنگهای مداوم میان این حکمروایان محلی ـ یعنی خوانین بخارا و خوارزم در آسیای مرکزی و امرای آق‌قویونلو و قره‌قویونلو در ایران آن دوره ـ برای این سرزمینها، طی حدود یك قرن، جز یك اقتصاد ویران با تولید رو به زوال و یك حکومت خودکامه، حاصل دیگری نداشت.

نیمی از مردم تلف شدند و نیم دیگر قدرت مشارکت در تولید و امنیت لازم برای پیشرفت را از دست دادند.

اختلافات و منازعات مذهبی که پیش از سقوط بغداد نیز وجود داشتند ولی مانع عمده‌ای در راه حفظ وحدت آلی جهان اسلام به شمار نمی‌آمدند، در این دوره تشدید شدند. این اختلافات بهانهٔ بروز جنگهای دیگری گردید که سلامت اقتصادی جامعه و انگیزهٔ معنوی طبقات فعال جامعه را به تدریج از میان برد و آن را به پرتگاه انحطاط و سقوط نزدیکتر کرد.

در این میان، آنچه که می‌توانست اختلافات را تعدیل کند و یا حتی مانع از بروز منازعات جدید شود، غالباً انگیزه‌های شخصی و خودخواهانهٔ فرمانروایان برای تحکیم قدرت خود بود.

برای بیشتر این فرمانروایان حل اختلافات با کفار در لندن و مسکو آسانتر از سازش با همکیشان خود بود ـ هرچند که این همکیشان به فرقهٔ دیگری تعلق داشتند. از نظر احساسات مذهبی یا فرقه‌ای، عامهٔ مردم از اراده یا تمایل فرمانروایان خود پیروی می‌کردند.

استقرار حکومت صفویه در ایران و جنگهایی که لاجرم متعاقباً، به دلیل خصلت ملی و مذهبی خاندان صفوی، با قدرتهای همجوار ـ خصوصاً ازبکها و عثمانیها ـ درگرفت پیوندهای ایران را با دنیای آسیای مرکزی که مقدمات آن در آخرین سالهای عصر تیموریان فراهم آمده بود تدریجاً از هم گسست. این گسستگی پیوندها که تفاهم نسبی با حکومتهای اروپای غربی را، به عنوان یکی از عواقب جنگهای مداوم با عثمانیها، تسهیل یا ضروری ساخت، آسیای مرکزی را دستخوش نوعی حالت کرختی و رکود و یا به تعبیر آنان «فقدان انگیزهٔ ناشی از عدم وحدت و اعتماد میان فرمانروایان منطقه» نمود.

تمرکز ثروت در دست فرمانروایان و این واقعیت که بخش عمده‌ای از زمینهای زراعی حاصلخیز و باقیماندهٔ موقوفات و صدقات توسط امرای خودکامه و یا بعضی از علما و شیوخ آسیای مرکزی اداره می‌شد، عامل عمده‌ای در شیوع فقر میان عامهٔ مردم بود. البته، ناامنی راهها، کاهش تدریجی دادوستد و رونق تجارت شیوخ ـ که به طرق گوناگون موجب ظهور فرقهٔ صوفیان گردید ـ بر فقر مردم افزود.

در ایران عصر صفوی نیز قشر کوچکی از افراد تحت حمایت فرمانروایان و امرا ثروتی عظیم ولی ناپایدار اندوختند ولی عامهٔ مردم از آثار شوم فقر، ناامنی و عقب‌ماندگی آسیب دیدند. اختلافات مذهبی و خصلت استبدادی حکومت در اواخر دورهٔ قزلباش موجب شد که این فقر عالمگیر به شورشهای مداوم و هرج‌ومرج ناشی از فقدان وحدت بینجامد.

قطع رابطه میان صفویان و فرمانروایان ترکستان موجب از هم گسستن پیوندهای ادبی میان صاحبان ذوق و قریحه نشد. از زندگینامه‌ها و آثار شعرا چنین برمی‌آید که طی سالهای مذکور هیچ‌گاه پیوندهای ادبی میان ایرانیان پارسی‌زبان و ترکها و ترکستانیها از هم نگسست. با این وصف، فقدان روابط رسمی برای هر دو طرف آثار زیانبار اقتصادی و فرهنگی قابل ملاحظه‌ای در بر داشت.

در آسیای مرکزی، هجوم بی‌وقفهٔ صحرانشینان دامدار وحشی به حواشی شهرها و اطراف جاده‌ها بخش عظیمی از املاک مزروعی حاصلخیز را به چراگاه تبدیل کرد و قدرت تولید زراعی را کاهش داد. همچنین گسترش بازرگانی دریایی در دوره‌ای از آن عصر مسیر بازرگانی شرق و غرب را تغییر داد و به جای صحاری بایر ناامن و شهرهای دورافتادهٔ آسیای مرکزی، راههای دریایی خلیج فارس و اقیانوس هند مورد استفاده قرار گرفتند. این امر موجب گردید که گسستن پیوندهای مورد بحث برای آسیای مرکزی بیش از پیش زیانبار شود.

ایران نیز با وجود داشتن سپاهیان نیرومند، اقتصادی نسبتاً سامان یافته و یك فرهنگ نوین مبتنی بر مذهب، از فقدان این پیوندها آسیب دید. انزوای ایران در عالم اسلام، مشارکت ناخواستهٔ آن در سیاستهای جهان غرب و عدم استفاده از میراث سنتی فرهنگی و سیاسی، عواقب ناخوشایندی در برداشت. رقابت ظاهری و در واقع تبانی قدرتهای استعماری روس و انگلیس در آسیا موجب شد که ایران و ترکستان در حالت جدایی باقی بمانند. احساسات تند فرمانروایان این دو منطقه مانع از آن شد که حتی افراد عاری از تعصّب نیز از منشاء این مشاجره چشم بپوشند. به این ترتیب، بخشی از جهان که از موهبت رهبری سیاسی و اقتصادی آسیای غربی و مرکزی برخوردار بود برای قرنها به فقر، جهل، خصومت، عقب‌ماندگی و درماندگی ناشی از فقدان تفاهم و همکاری محکوم گردید.

طی این مدت فرمانروایان خودکامهٔ ستمگر هر دو طرف، از روی خودخواهی و یا برای تحکیم بیشتر بنیادهای قدرت شخصی یا خانوادگی خویش، هیچ گامی در جهت رفع موانع برقراری مجدّد روابط اقتصادی و فرهنگی برنداشتند. این فرمانروایان که با افراط و تجمّل می‌زیستند و به ناز و نعمت و عیّاشی خوگرفته بودند صرفاً در پی تأمین منافع و اغراض شخصی خودبودند و در نتیجه هیچگاه به فکر برقراری روابط دوستانه میان طرفین نیفتادند. وسوسه‌ها و تلقینات مغرضانهٔ کشورهای استعمارگر نیز آنان را از پرداختن به آنچه که به نفع عامّهٔ مردم بود غافل می‌داشت. این وضع، هرگونه گفتگو میان فرمانروایان دو طرف را ناممکن می‌کرد، گفتگوهایی که می‌توانست برای هوشیاری، استقلال و آزادی واقعی هر دو ملّت مفید واقع گردند.

حال که پس از چندین قرن، از سرگیری این گفتگوها ممکن و بلامانع به نظر می‌رسد، مروری بر این «ایّام از دست رفته» برای هر دو طرف دردناك و در عین حال پندآمیز است. روی هم رفته، این چند قرن قطع رابطه چیزی جز یك وقفهٔ کوتاه برای تفکر دربارهٔ ادامهٔ گفتگو و داد و ستد حقیقی نیست.

البته، در این دورهٔ فترت، ملّتها و کشورهایی که صدمه دیدند و غالباً قدرتهای جهانی، علاوه بر چپاول ثروت، آنها را عمداً در حالت عقب ماندگی نگاه داشتند، هریك برحسب اوضاع [و به اصطلاح شرایط] خاصّ خود در یك یا چند زمینهٔ فرهنگ و تمدن بشری تجربیاتی اندوختند. برخی از این تجربیات ارزشمند و شایستهٔ تقلیدند.

بدیهی است که این کشورها که زمانی مهد تمدنهای بزرگ بودند، از تلفیق، جذب و توسعهٔ این تجربیات، سود فراوان خواهند برد.

دورنمای این همکاری از هم‌اکنون نشاط‌انگیز است ظاهراً فواید فراوانی خواهد داشت. ایران به سهم خود می‌تواند با مشارکت تاجیکها، افغانها و مردم فارسی زبان قفقاز مؤسسات آموزش زبان و ادبیات تأسیس کند. با ازبکها و اقوامی که به زبان آنان تکلّم می‌کنند می‌توان به مبادلهٔ تجربیات علمی و فنی مبادرت نمود. در زمینهٔ تحقیقات تاریخی با همهٔ این جمهوری‌ها می‌توان روی طرحهای مشترك کارکرد.

در زمینهٔ مطالعات جغرافیایی و باستانشناسی می‌توان از تجربیات و تسهیلات یکدیگر متقابلاً استفاده کرد. مبادلهٔ فیلم، فتوکپی [کتابها و...]، نقشه و [امثال اینها]، همکاری علمی را راحتتر و سودمندتر خواهد کرد. در زمینهٔ توسعهٔ کتابخانه‌ها و انتشار و ترجمهٔ متون ادبی نیز کارهای مفید و ارزشمندی می‌توان انجام داد.

از این لحاظ، اختلاف لهجه‌ها و حتّی زبانها هیچ اهمیّتی ندارد.

آیا در سده‌های گذشته این اختلاف مانع از همکاری و تفاهم مشترك در جهت پیشرفتهای علمی گردید؟ پاسخ منفی است.

آیا در دورهٔ خلافت و بسط تمدن اسلامی، یعنی پیش از حملهٔ مغول، اختلافات زبانی و نژادی مانع از همکاری میان ایران و آسیای مرکزی در جهت خلق آثار فرهنگی جاودانی به وسیلهٔ مشاهیری نظیر ابن سینا و خیّام گردید؟

پس از ششصد سال قطع رابطه، باید به امکان تجدید پیمان دوستی ارج نهاد. اکنون بهترین زمان برای تحقق این آرمان والاست. پس بیایید از مرزهای ملی فراتر رویم، غبارگذشته را از دل بزداییم و دست یکدیگر را به نشانهٔ برادری بفشاریم.

ساقی کجاست و دلیل درنگ و تعلّل چیست؟

گرچه متن حاضر از مقولهٔ تفکّرات شخصی است، نام بردن از برخی منابع برای ایضاح اشاراتی که در متن حاضربه عمل آمده احتمالاً مفید و حتی ضروری می‌تواند باشد. دربارهٔ اوضاع عمومی اوایل دورهٔ مورد بحث، علاوه بر گزارشهای تاریخی و زندگینامه‌های مشهور، آثاری نظیر مطلع‌السعدین تألیف عبدالرزاق سمرقندی، دستورالوزراء تألیف خواندمیر، بدایع‌الوقایع تألیف واصفی، مهمان نامهٔ بخارا تألیف روزبهان خنجی و مجالس‌النفایس تألیف امیرعلیشیرنوایی حاوی اطلاعات سودمندی است. اثر آقای آفورُف، متخصّص تاریخ تاجیکستان توضیحات جالبی دربارهٔ اوضاع کلی و فرهنگی ترکستان ارائه می‌دهد. «زندگانی شاه‌عباس» تألیف نصرالله فلسفی، حاوی اطلاعات سودمندی دربارهٔ روابط میان سلاطین صفوی و ازبك است. در نامه‌های متبادله میان مولانا محمّدبن فخرالدین رستمداری و برخی محققّین ترکستانی دربارهٔ اختلافات دینی‌ای که فرمانروایان ترکستان به بهانهٔ آنها به مناطق مرزی ایران لشگرکشی کردند، توضیحات ارزنده‌ای وجود دارد.



تجدّد و فرهنگ

■ غلامعلی خوشرو ـ نیویورک

موضوع تجدد (Modernity) در قرون اخیر از مهمترین مباحث مجادله‌خیز، فرهنگی در غرب بوده است.[1] سایر ملل نیز به واسطهٔ تحولات شگرف صنعتی و فکری جدید از اثرات تجدّد بی بهره یا در امان نبوده‌اند.

در میان اندیشمندان غربی گروهی تجدّد را مظهر تام و تمام کمال انسانی قلمداد کرده‌اند و دسته‌ای دیگر آن را باعث و یاعین تشتت فرهنگ و تباهی روح دانسته‌اند. در این میان تعدادی نیز بوده‌اند که پاره‌یی از مبانی و نتایج تجدّد را قبول و پاره‌یی دیگر را نقد و رد کرده‌اند. ما در این مقاله ابتدا با اشاره به زمینهٔ تاریخی بحث، مبانی فکری تجدّد را مورد توجه قرار می‌دهیم و سپس به طرح اجمالی نظرات بعضی از متفکران هر سه گروه می‌پردازیم. تعمّق در این بحث از آن جهت ضروری است که برای فهم تفکّرات اجتماعی معاصر و جریانهای فرهنگی موجود، باید نسبت آنها را با تجدّد مورد مطالعه قرار داد.

زمینه و مبانی تجدّد

ساختارهای مادی و صنعتی جوامع غربی در قرن هیجدهم از بنیاد متحول می گشت و ارزشها و نگرشهای قبلی با ساختارها و نهادهای مقتدر جدید در تعارض می افتاد و جامعه با بحرانی در هویّت، نظم و اخلاق روبرو می شد. انسان به تعبیر تازه‌ای از حیات و حقیقت نیاز داشت و جامعه به تعریف جدیدی از هویّت و نظم.

بسیاری از اندیشه ورزان در مواجههٔ با این چالش، به فکر چاره افتادند و طرحی نو در شناسایی **واقعیت و اخلاق** درافکندند. این طرح جدید با زبان علمی مابعد مسیحی تحریر شد و در آن عقل تحلیلی دنیوی داور هرگونه دعوی حقیقت و اخلاق گشت. علوم انسانی به صحنه آمدند تا بحران گسستگی از سنّت را با نظمی نوین چاره سازند. در این راستا نگرشی تازه نسبت به طبیعت انسان، ماهیت نهادهای اجتماعی و جهت تحول تاریخ آفریدند. ظهور تفاسیر جامع و کلان اجتماعی نظیر **داروینیسم اجتماعی، اقتصاد کلاسیک، نظریهٔ قرارداد اجتماعی ، جامعه شناسی و کمونیسم** پاسخی است به این نیاز و جانشین‌هایی هستند برای **جهان‌شناسی ارسطویی ـ مسیحی**.

این تعابیر نوین دنیوی (Secular) از سویی به طرح یك تصویر منسجم و وحدانی از انسانیت بر آمدند و از سوی دیگر به تفسیر آغاز و فرجام تاریخ پرداختند تا جایگاه کنونی و منزلگاه آتی انسان را شناسایی کنند.

تجدّد مظهر ترقی و کمال

متفکرین عصر روشنگری (Enlightenment) **تجدّد** را اوج پیشرفت اسطوره‌ای انسان تلقی می کردند. این اسطورهٔ ترقی معرف یك عهد نوین تاریخی است که در آن انسان به مدد عقل و به همّت اراده دست به آفرینش خویش می‌زند. عقل علمی جانشین خرافات بدوی و تخیّلات واهی می گردد تا انسانیت را ارباب جهان سازد. این پیشرفت تاریخی سعادت و آزادی کامل انسان را نوید می‌دهد. در این عهد بایستی به یك سلسله حقایق عام و کلی در خصوص انسان، جامعه و طبیعت دست یافت تا بتوان بر پایهٔ آن جهان بینی عصر جدید را بنا کرد. این تفسیرهای تازه، تاریخ در حال تکوین انسان را آگاهی و روشنگری، ترقی اجتماعی و کمال انسانی قلمداد می کنند. در این بینش تاریخ دیگر توالی مکرر فرازها و فرودها نیست، بلکه پایان این چرخش و آغاز حرکت بی وقفه به سوی کمال است. بنابراین **تجدّد** ختم زوال انسانی و آغاز پایان تاریخ است.

در دنیای جدید محفل انسانیّت با **چراغ علم** هم روشن است و هم گرم، و سفرهٔ طبیعت به برکت تکنیك هم چرب است و هم نرم!

این اشتیاق و امید نسبت به **تجدّد** در اندیشه‌های متفکرین قرون نوزدهم و بیستم نیز تداوم می یابد. **اگوست کنت** (۱۸۵۷ ـ ۱۷۹۸) که هم واضع پوزیتیویسم و هم به تعبیری بنیانگذار جامعه شناسی است تاریخ را در آستانهٔ ورود به **عصر علمی پوزیتیویستی** می بیند. در این عصر انسان از الهیّات و فلسفه رسته و چنگ در رشتهٔ محکم عقل و علم زده و در پناه آن به سعادت و کمال رسیده است. سرنوشت دانشهای بشری، سرگذشت ذهن انسان و سیر جوامع بشری همه تابع قانون کلی و خدشه ناپذیر مراحل سه گانهٔ تقدیرند: تقدیری که در آن تجدّد به کمال انسانیت و سعادت تامّ منتهی می گردد.

کارل مارکس (۱۸۸۳ ـ۱۸۱۸) یکی دیگر از متفکران نامور این دوره گرچه نظریهٔ **کنت** را در خصوص نقش بنیادی ذهن در تحولات تاریخی نمی‌پذیرد امّا به اهمّیت اسطوره‌ای تجدّد ایمان دارد. به نظر وی تحولات تاریخی ثمرهٔ تحول ذهن و یا تجلی ایده نیستند بلکه تابع تکامل ابزار تولید و رشد تکنولوژی می‌باشند. زیرساختهای اجتماعی در سیر تکاملی خود نظامهای اقتصادی و سیاسی پیشرفته‌تری می سازند و پیوسته به سوی کمال به پیش می تازند. تضاد بین ابزار تولید و روابط تولید و نیز تخاصم بین کارگران و سرمایه‌داران منجر به انقلاب و تحولی بنیادی خواهد شد که به استقرار عدالت و محو از خود بیگانگی خواهد انجامید. از فرایند این جدال تاریخی، جامعهٔ کمونیستی به عنوان مظهر کمال انسانی، هماهنگی اجتماعی و آزادی بشری تحقق عینی می‌یابد و نقطهٔ پایانی می گذارد بر تاریخ استثمار و از خود بیگانگی.

بحث **تجدّد** توسط **امیل دورکیم** (۱۹۱۷ ـ ۱۸۵۸) از یك امر کلی تاریخی به یك موضوع

خاص جامعه‌شناسی تبدیل شد. او در کتاب **تقسیم کار اجتماعی**[۲] نشان می‌دهد که در جوامع صنعتی جدید علیرغم تقسیم گسترده کار و تفکیک دقیق وظائف و افزایش وسیع تخصص‌ها نه تنها انسجام اجتماعی از بین نرفته بلکه حتی کیفیتی فراتر یافته است. به نظر او در جوامع ابتدایی همبستگی اجتماعی بر اساس تشابهات افراد و به قیمت محو خصوصیات فردی هر کس به شیوه‌ای مکانیکی وجود دارد، امّا در جوامع جدید همبستگی بر پایهٔ تفاوتها و تمایزات افراد استوار است. همین تنوّع تخصص‌ها و پیچیدگی وظائف و وابستگی مشاغل به یکدیگر، کیفیّتی ممتاز به همبستگی اجتماعی می‌بخشد و آنرا به انسجام ارگانیک (آلی) تبدیل می‌کند. در این نوع همبستگی نقش افراد فدای نظم اجتماعی نمی‌شود بلکه نظام اجتماعی به واسطهٔ افزایش ویژگیهای علمی و مختصات حرفه‌ای افراد قوام می‌گیرد و دوام می‌یابد. مراحل گذر از نظم اجتماعی مکانیکیِ ابتدایی به نظم فردگرایانهٔ جدید گرچه خالی از مشکلات نیست، امّا این مشکلات (تقسیم کار نابسامان و اجباری) با بهره‌گیری از امکانات فراهم آمده توسط نظام جدید و به کمک شیوه‌های تازهٔ مشاوره‌ای و آموزشی قابل حل است. در جامعه‌شناسی دورکیم با رفع این مشکلات و بسط تخصصّها تاریخ وارد مرحله‌ای می‌شود که در آن آزادی فردی و همبستگی اجتماعی با ارزشها و عدالت انسانی همساز می‌گردد.

این اعتقاد به اهمیت هزاره‌ای **تجدّد** در قرن بیستم با نظریهٔ پارسُنز (۱۹۷۹ ـ ۱۹۰۲) در کتاب **«تحول جوامع مُدرن»** ادامه می‌یابد. پارسُنز روند نهادی شدن **تجدّد** را در ارکان مختلف جامعه از آموزش و پرورش گرفته تا اقتصاد و سیاست مورد توجه قرار داده و آنرا با فرهنگ فردگرای مسیحی هماهنگ می‌بیند. به نظر وی آمریکا پس از جنگ جهانی دوم نمونهٔ تحقق یافتهٔ یك جامعهٔ آزادِ فارغ از بحرانها و برخوردهای جدی اجتماعی است. این خوش بینی با بروز بحرانهای اجتماعی دههٔ شصت به بعد در آمریکا مورد تردید و انتقاد جدّی قرار گرفت.

امّا چنین نگرش خوش‌بینانه‌ای در کلیهٔ نظریه‌های جدید **مابعدِ ایدئولوژی** (Post - Ideology) و **مابعدِ صنعتی** (Post - Industrial) نیز حضور دارد. بر اساس نظریه‌های ما بعد ایدئولوژی، دیگر در جوامع جدید برخوردهایی سازمان یافته و اعتقادی که منجر به تحولات و تغییرات بنیادی در زندگی اجتماعی بشود ایجاد نخواهد شد؛ بلکه مشکلات به امور جزئی، موضعی و محلّیِ قابل حل درون نظام محدود خواهد شد. در عصر ما بعد صنعتی کارشناسان اجرایی و فنّی جای ایدئولوگ‌ها را می‌گیرند و نه از طریق تشدید اختلافات ایدئولوژیك، بلکه به کمك تخصّص و تکنیك به رفع نقص فنّی ماشین اجتماعی می‌پردازند.

تجدّد مظهر بحران و زوال

تجدد اگر در بینش گروهی از اندیشمندان تولد دوبارهٔ انسان و سعادت حقیقی او تلقی می‌شد، در نظر گروهی دیگر نابسامانی اجتماع و تشتّت فرهنگ قلمداد می‌گردید.

این نگرش هراس آور و بیم‌آلود نسبت به **تجدّد** در تفکرات اجتماعی رمانتیستی و در آثار فلاسفهٔ اجتماعی نظیر **برك، بونالد، مایستر و سونیك** به خوبی مشهود است. در این نگرش ضدروشنگری پایه‌های اصلی **تجدّد** نظیر **علم‌گرائی، دنیوی شدن، فردگرایی و عامّه‌گرایی** (Democratization) مورد پرسش و تردید جدّی قرار می‌گیرد. با **علم‌گرایی** اصول ثابت اخلاقی تابع امور نسبی و محکوم اوضاع و شرایط و مصلحت می‌گردد. با دنیوی شدن، اطمینان قلبی و آرامش درونی به آشفتگی روح و آشوب درون می‌انجامد. **فردگرایی** به ورطهٔ **خودمحوری و خودبینی** در می‌غلتد و میوهٔ تلخ بیگانگی و ناهمدلی به بار می‌آورد. **عامّه‌گرایی** بلوای توده‌ها را به دنبال خواهد داشت و باعث بسط فرهنگ **گلّه‌واری** و اغتشاش در مراتب اجتماعی و انسانی می‌گردد.

اگر این تفسیر از **تجدّد** که متضمّن نسبیت اخلاقی، آشفتگی درونی، بیگانگی اجتماعی و بلوای توده‌ای است صحیح باشد، تجدّد در گرداب یك بحران اجتماعی دائمی غوطه‌ور خواهد بود. در هر حال اگر بحرانی در تجدّد هست، منشأ آن را باید در عجز و شکست عقل دنیوی در فراهم آوردن هماهنگی، معنا و غایت برای زندگی انسان عصر جدید دانست. چرا که عقل دنیوی قادر نیست دستگاهی منسجم و نمادین بیافریند که در برگیرندهٔ ارزشهای فراگیر و اصول لازم‌الاجرا باشد.

این نگرش تردیدآمیز نسبت به روشنگری در اندیشهٔ یکی از بزرگترین جامعه‌شناسان قرن نوزدهم و بیستم یعنی **ماکس وبر** (۱۹۲۰-۱۸۶۴) نیز تجلی می‌یابد. او درتحلیل فرایند تجدد می‌گوید: آن نگرش **وحدت انگار** نسبت به جهان که تحت نفوذ اصول فراگیر اخلاق و بینش مذهبی بود فرو می‌شکند و جهان تبدیل به حوزه‌های متمایز و کاملاً متفاوت ازیکدیگر می‌شود. درنتیجهٔ این روند علم، سیاست و فرهنگ هر یك به حوزه‌های خاص با مرزهای مشخص تفکیك می‌شوند و دیگر تابع یك نظام ارزشی واحد نیستند. دراین حالت، وحدت و تمامیّت ارزشی تبدیل به تکثر و نسبیّت می‌گردد. گرچه حوزه‌های مختلف حیات انسانی هر یك به سرعت به تفکیك حدود و تعیین مرزهای خود می‌پردازند و عَلَم استقلال خویش را برمی‌افرازند امّا همگی تعهّد کامل خود را به تابعیّت بی‌چون چرا از عقل اعلام می‌دارند.

این فرایند عقلانی در حوزهٔ علم، تجربه و دانش انسان را به قالب ریاضی در آورده، و نه تنها همهٔ دانشها را تابع الگوی علوم طبیعی قلمداد می‌کند بلکه خود رفتار انسان را نیز محکوم آن می‌سازد (پوزیتیویسم). درحوزهٔ فرهنگ، عقلانیت به افسون زدائی از جهان پرداخته و با دنیوی کردن امور و محاسبه پذیر کردن همه چیز به اندازه‌گیری رابطهٔ دقیق بین وسائل و اهداف می‌پردازد. در زمینهٔ سیاست با رشد فراگیر **دیوان سالاری** (بوروکراسی جدایی پیوسته و گسترده‌ای بین کارکنان و ابزار کارشان فراهم آمده و مقرّرات مدوّن قانونی ـ عقلانی مبنای روابط همگان قرار می‌گیرد.

ماکس وبر برخلاف فلاسفهٔ عصر روشنگری نفوذ و رسوخ **عقل** را در تار و پود جوامع صنعتی جدید نشانهٔ سعادت و آزادی انسان تلقی نمی‌کند. او همچنین علم را کاشف کل حقیقت نمی‌داند بلکه آن را نسبی و جزئی شمرده و محدود به **هست‌ها** می‌داند. بنابراین استخراج اصول اخلاقی از قضایای علمی را امری ناموجّه می‌داند. به نظر او «علم محدود به یك نسبیت شناختی است، و عمل محدود به یك نسبیت اخلاقی». در چنین اوضاعی، انسان به درجهٔ کمال آزادی و آگاهی نمی‌رسد بلکه در سلطهٔ تمدن علمی ـ صنعتی جدید گرفتار آمده و با تشتّت در ارزشها و آرمانها مواجه گشته است. در جهان خالی از اسرار و افسون و یا روابط **غیردینی** (عُرفی) به همراه بسط عقل صوری و نفوذ **دیوان سالاری**، دیگر چه حیثیتی برای انسان و چه فرصتی برای خلاقیت فرد باقی می‌ماند.[۳] به نظر وبر این روند **تجدّد** نه تنها انسان را آزاد نخواهد کرد بلکه حوزهٔ اختیار فرد را محدود کرده و او را در قفسی آهنین به بند خواهد کشید. وبر در پایان کتاب پرآوازه‌اش: **اخلاق پروتستانی و روحیهٔ سرمایه‌داری** این هراس و نگرانی را چنین مطرح می‌کند:

«هیچکس نمی‌داند در آینده چه کسی در این قفس زندگی خواهد کرد. آیا در پایان این توسعهٔ شگرف، پیامبران کاملاً جدیدی ظهور خواهند کرد؟ آیا اندیشه‌ها و آرمانهای قدیم دوباره وسیعاً متولد خواهند شد؟ و یا نه، با نوعی تحجّر مکانیکی آراسته به یك نفس‌پرستیِ تشنّج آور مواجه خواهیم بود؟! در وصف مرحلهٔ پایانی این توسعهٔ فرهنگی به راستی می‌توان گفت: متخصصین بدون روح، شهوت‌پرستان بدون قلب، این بیهودهٔ یاوه چنین می‌انگارد که به درجه‌ای از تمدن رسیده که هرگز سابقه نداشته است.» (ص ۱۸۲)

این بینش مأیوسانه، بر نظریهٔ انتقادی **مکتب فرانکفورت** در عصر حاضر نیز سایه افکنده است. اصحاب این نظریه گرچه ابتدا (دههٔ ۱۹۳۰) تحت تأثیر آرمانهای انقلابی و اندیشه‌های سوسیالیستی و آینده‌گرای **مارکس** بود امّا به تدریج (در دهه‌های ۵۰ و ۶۰) به سوی تحلیل‌های واقع‌گرا و غیراتوپیایی **ماکس وبر** کشیده شدند. به نظر پیروان این مکتب وعده‌ها و ادعاهای **عصر روشنگری** به خاطر **سلطهٔ خرد فنّی** نه تنها به بازآفرینی روابط اجتماعی و پیشرفت انسانی منجر نشده است، بلکه به افسردگی انسان، سیاهی دل و بی سامانی جامعه انجامیده است.[۴]

نظامهای صنعتی آینده نه از آن یک **سوسیالیسم انسانی** که تحت سلطهٔ سازمان اجتماعی خشک و عقل ابزاری و **علم اثباتی** به نوعی **نظام فاشیستی** تبدیل خواهد شد. در این اوضاع و شرایط جدید سلطه از حالت **شخصی** درآمده و به امری **نهادی** تغییر یافته است.

در **عصر روشنگری** عقیده براین بود که روشنایی افکار و طرد سنت و مذهب تحت عنوان خرافه و جهل به آزادی انسانی می انجامد، اما درعمل این روشنایی افکار به **خردگرایی صرف** کشید. حاکمیت **عقل** به توسعهٔ تکنیك و تسلط بر طبیعت منجر شد و این سلطهٔ انسان بر طبیعت توسط **عقل ابزاری** به نحو اجتناب ناپذیری سلطهٔ انسان را برانسان فراهم آورد.

مکتب فرانکفورت می کوشد تا نشان دهد چگونه ادعاهای آزادی بخشی و سعادت آفرینی **تجدد** در جوامع سرمایه‌داری و صنعتی جدید به جدایی انسانها از یکدیگر و تجزی وظایف و مسئولیتها و لزوماً به سلطهٔ بوروکراتیك و سازمانی انجامیده است. این سلطه نه فقط از طریق ساختارهای مادی و تکنیکی **نهاد** می شود بلکه از طریق رسانه‌های عمومی نیز درروان و فکر انسانها رسوخ می کند. فرهنگ مسلط چنان آرام و پنهان و مؤثر ذهن انسانها را به وسیله رسانه‌های فراگیر و جذاب تسخیر می کند که **واقعیت موجود، حقیقت مطلوب** انگاشته می شود. به نظر **هربرت مارکوزه** انسان عصر جدید در چنبر سلطهٔ ساختاری خارجی و فشارهای روانی داخلی، جامعیت خویش را از دست هشته و به یك موجود «تك ساحتی» تقلیل یافته است.[۵]

در فلسفهٔ سیاسی **هاناآرنت** (۱۹۷۵ ـ ۱۹۰۶) **تجدد** با تضعیف ارزشهای اصیل سیاسی و تحقیر حیثیت ممتاز انسانی همراه بوده است. او در زندگی اجتماعی به دو حوزه متمایز یعنی **امور خصوصی** ، **امور عمومی** قائل است. امور اقتصادی، خانوادگی و کار که تعلق به ضروریات حیات دارند حوزهٔ خصوصی را تشکیل می‌دهند. امور سیاسی، مدنی و عمل ویژهٔ انسانی که به قلمرو آزادی تعلق دارند حوزهٔ عمومی را می سازند.

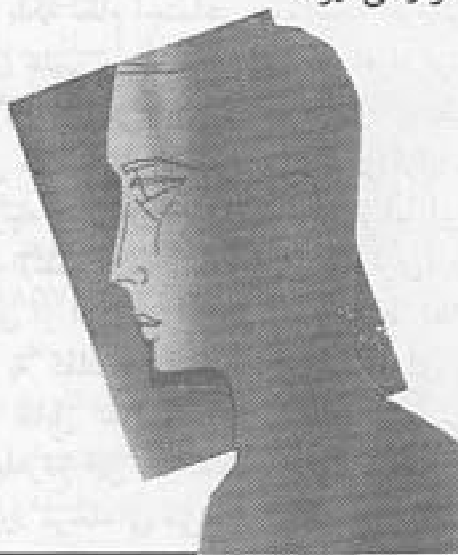
به نظر خانم آرنت این تفکیك ضروری میان عرصهٔ عمومی و خصوصی که در یونان باستان وجود داشت. در عصر جدید به واسطهٔ ظهور **«امر اجتماعی»** از بین رفته است. در **دولت شهرهای** قدیم دنیای نیازها به حوزهٔ امور خصوصی تعلق داشت و فعالیتهای اقتصادی و منافع مادی گرچه پیش شرط مشارکت در حیات سیاسی بودند اما خود به جهان سیاست راهی نداشتند. اما در عصر جدید دنیای سیاست که باید محل تحقق آزادی باشد تابع امور اقتصادی گشته و در چنبر **ضرورت** گرفتار آمده است.

امروز سیاست از مشارکت آزادانه و عادلانه در سرنوشت حیات جمعی تبدیل به **شعار** برای **حل‌مسائل اجتماعی** شده است. حال آنکه به اعتقاد آرنت آزادی عرصهٔ برتر حیات و مسائل اجتماعی حوزهٔ فروتر زندگی است و نباید امور عالی انسانی را تابع امور دانی زیستی نمود. حل مسائل اجتماعی راه‌های مناسب خود را می طلبد و با ابزار سیاسی نمی‌توان به آن رسید بلکه این کار فقط حیثیت و حرمت عمل سیاسی را فرو می شکند. در عصر جدید با اولویت یافتن **«امور اجتماعی»** مرز قلمروهای **خصوصی و عمومی** محو شده و در نتیجه بسط قدرت **بوروکراسی** و **جبر زندگی** در جامعه‌ای توده‌وار، آنچه نابود می شود **حیثیت انسانی و آزادگی** است و آنچه برجای می‌ماند **سلطهٔ فراگیر و ذلت دائمی** است.[۶]

تجدّد پیشرفت و بحران

تعدادی از متفکرین اجتماعی معاصر هر دو جنبهٔ ضعف و قوّت **تجدّد** را مدّ نظر قرار می‌دهند. مثلاً **پیتربرگر** و **دانیل بل** (جامعه شناسان بسیار مطرح و پرنفوذ آمریکائی) از یك طرف **تجدّد** را دوره بی سابقه ترقی و پیشرفت اجتماعی قلمداد می کنند و از طرف دیگر دنیوی کردن را ـ که از عناصر تفکیك ناپذیر تجدّد بوده است ـ باعث از هم گسیختگی اخلاقی و مولد بحران اجتماعی می‌دانند. به نظر آنها بحرانهای جاری در جوامع غربی جدید برخلاف نظر **دورکیم** یا **مارکس** از نقص در روند **تجدّد** و یا انحراف در فرایند آن ناشی نمی شود. بلکه ریشهٔ این بحران را باید در **تجدّد فرهنگ** جستجو کرد. این **تجدّد فرهنگی**،**فردگرایی**همراه با کف نفس را به **خودمحوری**غیرمسوولانه و رمانتیکی تبدیل می کند. در نتیجه تعهد اجتماعی و از خودگذشتگی فردی دستخوش بی‌تفاوتی و بی اعتنایی‌های اجتماعی و نفس پرستی می گردد. درچنین فرهنگی مرزها و محدودیتها شکسته شده و جامعه با بحران ارزشی و اجتماعی مواجه می شود.[۷]

از متفکرین دیگری که به هر دو جنبهٔ **تجدّد** عنایت داشته یکی **رابرت بلا** جامعه شناس معاصر آمریکایی و دیگری **یورگن‌هابرماس** جامعه‌شناس و فیلسوف پرآوازه آلمانی است. نظریهٔ بِلا را که بحران جوامع جدید را ناشی از تضعیف مبانی اخلاقی و مذهبی می‌داند در مقالهٔ مستقلی پیرامون **رابطهٔ مذهب و تجدّد** مورد بررسی قرار می‌دهیم. **هابرماس** بحران موجود در جوامع غربی را نه در فرهنگ که در ساختارهای اجتماعی این جوامع جستجو می کند. به اعتقاد وی نباید جنبه‌های مهم آزادی‌بخش **تجدّد** را به بهانه و به دلیل غلبهٔ روشهای بوروکراتیك بر سرنوشت روزانهٔ انسان نفی کرد. این نظریه نیز به خاطر اهمیتش در مباحث مربوط به **نظریه‌های مابعد تجدّد (Post - Modernity)** در مقالهٔ جداگانه‌ای ـ به خواست خداوند ـ مورد توجه قرار می گیرد.



پانویس ها:

۱ ـ قالب این مقاله را از نوشتهٔ پروفسور اس. سیدمن تحت عنوان «**مباحث اساسی: نظم اخلاقی و بحران اجتماعی ـ نظرگاه‌ها پیرامون فرهنگ جدید**» اخذ کرده‌ام. در این اقتباس مباحثی که برای خوانندهٔ فارسی زبان ضرورتی نداشته حذف کرده و مطالبی را که لازم دیده‌ام تفصیل داده و یا مطالب جدیدی اضافه کرده‌ام. با این حال هنوز مقاله بسیار موجز است و حتماً باید صرفاً به عنوان مقدمه‌ای برای مطالعات تفصیلی و خاصّ، تلقی شود. مقالهٔ پروفسور سیدمن در کتاب «**Culture and Society**» چاپ **دانشگاه کمبریج**(۱۹۹۱) درج شده است. این کتاب حاوی مقالات بسیار مهم در مباحث فرهنگی است و توسّط ایشان و پروفسور جی. الکساندر جمع‌آوری گردیده است و ترجمه‌اش بسیار مفید خواهد بود. امیدوارم این معرفی، صاحب همّتی را که علاقمند به مباحث فرهنگی و جامعه‌شناختی است، سرِ شوق آورده و دست به کار ترجمهٔ آن گردد.

۲ ـ این اثر از مهمترین کتابهای جامعه شناسی در تفسیر جامعهٔ جدید است که دو ترجمهٔ متفاوت از آن انجام گرفته است: اوّلی توسط آقای دکتر حسن حبیبی (انتشارات قلم ـ ۱۳۵۹) و دومی به وسیله آقای باقر پرهام (کتابسرای بابل ـ ۱۳۶۹).

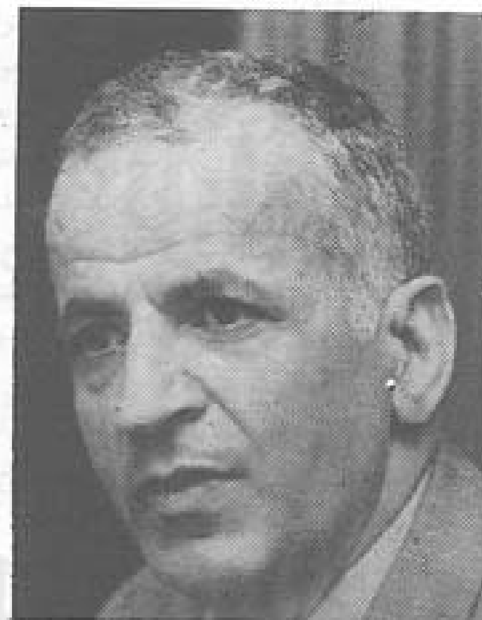
۳ ـ مراجعه شود به کتاب **دانشمند و سیاستمدار** ترجمه آقای نقیب‌زاده، چاپ دانشگاه تهران سال ۱۳۶۸

۴ ـ کتاب کلاسیك **مکتب فرانکفورت** در نقد جوامع سرمایه‌داری و صنعتی جدید توسط دو تن از مهمترین نظریه پردازان آن یعنی آدرنو (۱۹۶۹ـ۱۹۰۳) و هورکهایمر (۱۹۷۳ـ۱۸۹۵) نوشته شده است. ایشان در کتاب **Dialectic of Enlightenmen** روند استحالهٔ فرهنگ اصیل را به کالای مصرفی به وسیلهٔ صنعت فرهنگی در جوامع جدید تحلیل و نقد می کنند.

۵ ـ رجوع شود به کتاب «**انسان تك ساحتی**» نوشتهٔ هربرت مارکوزه.

۶ ـ این بحث در کتاب **The Human Condition** به تفصیل آورده شده است. از خانم آرنت دو کتاب خواندنی **انقلاب** و **خشونت** به فارسی توسط آقای عزت‌الله فولاوند ترجمه و به وسیلهٔ انتشارات خوارزمی به چاپ رسیده است. اندیشهٔ بنیادین این هر دو کتاب نظریهٔ تفکیك امور عمومی (سیاسی) از امور خصوصی (اقتصادی) است.

۷ ـ رجوع شود به **The Cultural Contradiction of Capitalism** نوشتهٔ دانیل بل چاپ نیویورك توسط Basic Books سال ۱۹۷۵.



گزارش کوتاهی از شرکت در سی و سومین کنگرهٔ بین المللی تاریخ پزشکی

● (اسپانیا دهم تا شانزدهم شهریور ۱۳۷۱)

■ از: استاد دکتر مهدی محقق - بنیاد دائرة المعارف اسلامی

مجمع بین المللی تاریخ پزشکی هر یك سال یا دو سال یك بار کنگرهٔ بین المللی تاریخ پزشکی را در یکی از دانشگاههای معتبر جهان برگزار می کند و سی و سومین کنگره در سال جاری به وسیلهٔ دانشگاههای گرانادا و سویل از بلاد اسپانیا برگزار گردید. مجمع بین المللی تاریخ پزشکی از سال ۱۹۲۰ میلادی کنگرهٔ بین المللی خود را در شهرهای زیر تشکیل داده است:

انتورپ (بلژیك) ۱۹۲۰، پاریس ۱۹۲۱، لندن ۱۹۲۲، بروکسل ۱۹۲۳، ژنو ۱۹۲۵، لیدن - آمستردام ۱۹۲۷، اسلو ۱۹۲۸، رم ۱۹۳۰، بخارست ۱۹۳۲، مادرید ۱۹۳۵، زاگرپ ساراپو (یوگسلاوی) ۱۹۳۸، آمستردام ۱۹۵۰، مونا کو - نیس - کان ۱۹۵۲، رم - سالرنو ۱۹۵۴، مادرید - الکلا ۱۹۵۶، مون پولیه ۱۹۵۸، آتن - قو ۱۹۶۰، ورشو - کراکو ۱۹۶۲، بازل (سویس) ۱۹۶۴، برلن ۱۹۶۶، سینا (ایتالیا) ۱۹۶۸، بوکورستی - کونستنتا (رومانی) ۱۹۷۰، لندن ۱۹۷۲، بوداپست ۱۹۷۴، کبك (کانادا) ۱۹۷۶، بلودیو (بلغارستان) ۱۹۷۸، بارسلون (اسپانیا) ۱۹۸۰، پاریس ۱۹۸۲، قاهره ۱۹۸۵، دوسلدرف (آلمان) ۱۹۸۶، بولونی (ایتالیا) ۱۹۸۸، انتروپ (بلژیك ۱۹۹۰)، گرانادا - سویلا (= غرناطه) ۱۹۹۲.

در انتخاب این شهرها برای برگزاری کنگرهٔ تاریخ پزشکی سعی شده است که شهرهایی که از مراکز مهم علم پزشکی در قرون وسطی و متاخر بوده و یا بیمارستان معتبری داشته است، برای این منظور در نظر گرفته شود. اعضای مجمع بین المللی تاریخ پزشکی از پنجاه و پنج کشور مختلف هستند که بیشترین آنان از امریکا (۱۰۹) فرانسه (۸۸) بلژیك (۵۶) انگلیس (۴۷) کانادا (۴۵) هستند از میان کشورهای اسلامی لبنان (۲۶) ترکیه (۱۴) مصر (۱۳) و تونس (۱۰) بیشترین را تشکیل می دهند. از ایران آقای دکتر محمود نجم آبادی عضو این مجمع بودند و از سال ۱۹۷۲ عضویت این جانب (مهدی محقق) پذیرفته شد و پس از انقلاب آقای دکتر علی اکبر ولایتی سومین نفر بودند که به اعضای ایرانی مجمع پیوستند بیشتر این کشورها مجمع ملّی تاریخ پزشکی برای خود تشکیل داده اند که پیش از انقلاب در ایران مجمع ایرانی تاریخ پزشکی و علوم به ریاست آقای دکتر نجم آبادی و در سال گذشته مجمع ایرانی مخصوص پزشکی و علوم وابسته به ریاست آقای دکتر علی اکبر ولایتی در ایران تشکیل گردید و به عضویت مجمع بین المللی نیز در آمده است. این جانب برای بار سوم بود که در کنگره بین المللی تاریخ پزشکی شرکت می کردم بار اول در سال ۱۳۵۱ (= ۱۹۷۲) در لندن بود که در آنجا در بارهٔ موضوع «کتاب رازی در بارهٔ گل نیشابوری» سخنرانی ایراد کردم که در سال ۱۹۷۴ در ضمن مجموعهٔ سخنرانی ها در لندن (و ترجمهٔ عربی آن در مجلهٔ میراث علمی عرب به وسیلهٔ دانشگاه حلب سوریه) چاپ گردید و بار دوم در قاهره در سال ۱۳۶۴ (= ۱۹۸۵) که در بارهٔ «جرّاح و جرّاحی» در اسلام سخنرانی ایراد کردم که آن نیز در مجموعه سخنرانیهای کنگرهٔ قاهره منتشر شد و برای این که هم میهنان نیز از محتوای آن آگاه گردند می توانند به ضمیمهٔ چاپ سوم «فیلسوف ری محمدبن زکریای رازی» که در سال ۱۳۶۹ به وسیلهٔ «نشر نی» منتشر گردیده مراجعه کنند. (ترجمهٔ انگلیسی این مقاله قرار است در مجلهٔ پزشکی جمهوری اسلامی ایران چاپ و منتشر گردد). سخنرانی های مهم این کنگره در زمینهٔ طب اسلامی اندلسی عبارت بود از:

۱- نشر طب عربی اسپانیایی به شمال افریقا و شرق مدیترانه ۲- رابطهٔ میان بهداشت و محیط شهری در اسلام ۳- نسخه ای خطی از مفردات الادویه غافقی در موزهٔ هنر اسلامی قاهره ۴- نخستین پزشك یهودی در اسکاتلند ۵- مجموعه ای طبّی از قرن یازدهم میلادی به شعر فارسی ۶- ابن میمون و میراث طبی او ۷- ارجوزه ابن وافد در پزشکی ۸- مقدمه ای بر مقالهٔ اوّل کتاب التصریف زهراوی ۹- تأثیر مفردات الادویه ابن بیطار در پزشکی مشرق زمین ۱۰- دفاع ابن زهر اندلسی از جالینوس در برابر رازی ۱۱- نقش قسطنطین افریقی در انتقال پزشکی به مکتب سالرنو ۱۲- تاریخ چشم پزشکی در تونس در قرن دهم میلادی.

زبان کنگره، اسپانیایی و فرانسوی و انگلیسی بود و در جلسهٔ افتتاح از دستگاه ترجمهٔ همزمان استفاده می شد. از جمهوری اسلامی ایران علاوه بر این جانب، خانم دکتر فیروزه فرهمند فارغ التحصیل پزشکی دانشگاه شهید بهشتی نیز در کنگره شرکت داشتند. مقدمات شرکت هر دو از طرف وزارت فرهنگ و آموزش عالی فراهم آمده بود.

سخنرانی این جانب در بارهٔ کتاب «الشکوك علی جالینوس» محمدبن زکریای رازی و «البیان والتبیین فی الانتصار لجالینوس» بود که در آن به اهمیت کتاب رازی و ارزش آن در تاریخ پزشکی اشاره شد و سپس کتاب ابن زهر در دفاع از جالینوس در برابر رازی است معرفی گردید. (توضیح آنکه کتاب شکوك رازی با تصحیح انتقادی این جانب به زودی در تهران منتشر می شود و کتاب ابن زهر که نسخه ای منحصر به فرد از آن در کتابخانه آستان قدس رضوی است به زودی طی مقاله ای به وسیلهٔ این جانب مورد تجزیه و تحلیل و داوری قرار خواهد گرفت). سخنرانی خانم فرهمند در بارهٔ کتاب دانشنامهٔ حکیم میسری و ارزش علمی آن بود ایشان در مقدمهٔ سخنرانی خود شرحی دادند در بارهٔ این که دانشمندان اسلامی از منابع پزشکی ایرانی و هندی و سریانی و یونانی استفاده نموده و آثار مستقل علمی در علوم پزشکی و علوم وابسته به آن به نثر و نظم عربی و فارسی تألیف کرده اند و سپس به معرفی کتاب دانشنامهٔ میسری که از کهن ترین مجموعه های علم پزشکی به شعر فارسی است پرداختند. از چهره های آشنا در این کنگره آقای دکتر اکمل الدین احسان اوغلو مدیر موسسه فرهنگ و تاریخ و هنر اسلامی در استانبول و نیز آقای دکتر سامی حمرنه استاد تاریخ پزشکی در دانشگاه اردن ویرموك بود. کنگره چهار روز ادامه داشت و در روز پنجم شرکت کنندگان به قصر الحمراء که از دوره اسلامی اسپانیا باقی مانده برده شدند. و روز ششم آنان را به سویلا بردند که در ضمن بازدیدی هم از دانشگاه آن شهر به عمل آمد.

در این مسافرت فرصت پیش آمد که طرح تدوین دائرة المعارف تاریخ پزشکی در اسلام و ایران را که قرار است در بنیاد دائرة المعارف اسلامی انجام گیرد به اعضای مجمع و کنگره عرضه دارد و از آنان نظرخواهی کند و نیز طرح نشر متن عربی کتاب التصریف زهراوی که قرار است در فرهنگستان علوم پزشکی جمهوری اسلامی ایران انجام گیرد بر متخصصان فن عرضه گردد و قرار همکاری علمی با برخی از آنان گذاشته شد. و همچنین سفارش برخی از منابع و مآخذی که در دو طرح فوق مورد لزوم است به ناشران داده شد.

خبر برگزاری نخستین کنگرهٔ بین المللی تاریخ پزشکی در اسلام و ایران در تهران و توزیع خبرنامه و پوستر کنگره موجب مسرت اعضای مجمع و شرکت کنندگان در کنگره گردید.

مجمع تصویب کرده بود که سی و پنجمین کنگره بین المللی تاریخ پزشکی از چهارم تا نهم سپتامبر در سال ۱۹۹۴ به وسیلهٔ مجمع اسکاتلندی تاریخ پزشکی در اسکاتلند برگزار شود و سی و ششمین کنگره دو سال بعد از آن در آتن خواهد بود. (بیستم آبان ۱۳۷۱).





رسالهٔ قشیریه

● ابوالقاسم قشیری

زَیْن الاسلام ابوالقاسم عبدالکریم بن هَوازِن بن عبدالملک بن طلحة بن محمد قشیری از اکابر علما و کُتّاب و شعرا و متصوفه قرن پنجم هجری است که در ربیع الاول سال سیصد و هشتاد و شش هجری قمری در ناحیه «استوا» (قوچان کنونی) متولد گردیده است.

قشیری نسبت است به قُشَیْر بن کعب که خاندانش را بنی قُشَیْر نیز می خوانده اند و زین الاسلام نیز ازین خاندان بود. وی مقدمات ادب و عربیت را نزد شخصی به نام ابوالقاسم الیمانی که با آن خاندان پیوستگی و ارتباط داشت فراگرفت و چون خراج دیهی که در تملک داشت بسیار سنگین بود [به نقل از «ابن خلکان»] در صدد بر آمد که علم حساب بیاموزد و مستوفی قریه شود و دیه خود را از اجحاف دیوانیان مصون دارد و بدین نیت به شهر نیشابور عزیمت بود. این شهر که آن را اَبَرشهر و ایران شهر نیز می گفتند، در این ایام مهم ترین شهر مشرق ممالک اسلامی به شمار می‌رفت و از حیث وسعت و جمعیت و وفور علما و مراکز علمی و دینی و از لحاظ کسب و تجارت در عداد شهرهای درجه اول بود. وقتی «قشیری» به نیت آموختن علم حساب به نشابور آمد، به حسب اتفاق در مجلس ابوعلی دقّاق حاضر گشت و سخنش در دل وی کارگر افتاد و از خواندن حساب منصرف شد و قدم در طریق ارادت و تصوف نهاد و «ابوعلی دقاق» به فراست پی به استعداد و شایستگی وی برد و اورا به مریدی پذیرفت و علم خواندن فرمود و «قشیری» به طلب علوم دینی همت بست و فقه و اصول دین و مذهب، تعلیم گرفت و از مشایخ نشابور سماع حدیث کرد و درهمین حال به مجلس «ابوعلی دقاق» نیز می‌رفت و از فواید مجلس وی بهره می گرفت تا به مدارج کمال رسید.

«قشیری» از علما و محدثان نامور زمان خود بود و او علاوه بر کلام بر کلام وحدیث، در تفسیر قرآن، خاصه به مذاق صوفیه و پرورش ابوعبدالرحمن سُلَمی در کتاب «حقائق» دستی قوی داشت. فقه نیکو می‌دانست و به زبان عربی شعر می گفت و کاتب و دبیری پرمایه و واعظی زبان آور بود. او بی گمان یکی از علما و محققان صوفیه است که از علوم ظاهر به روش معمول در آن روزگار بهره کافی گرفته و به شیوه محدثان تمام روایات و کلمات و حکایات صوفیان را با سلسله سند که طریق اثبات صحت آنها در آن عهد به شمار می‌رفت، آموخته بود، چنان که استاد وی ابوعبدالرحمن سلمی و نیز ابونُعَیم اصفهانی همین روش را داشتند و بدین جهت غالب مطالبی که در رساله قشیریه می خوانیم مستند است و

سلسله سند آنها را «قشیری» نقل کرده و شرایط امانت را رعایت نموده است و چون سند، متصل و راویان نزد او موثق بوده‌اند، متن روایت را خواه درست یا نادرست پذیرفته و گاهی نیز مطالبی منافی عقل و عادت نقل کرده و در امتناع و نادرستی آنها سخنی نگفته است. و از اینجا می‌توان نتیجه گرفت که وی بی‌اندازه متمسک به ظواهر و پای‌بند مسموعات خود بوده است. قشیری در صبح روز یکشنبه شانزدهم ربیع الاخر سال ۴۶۵ (هـ.ق) جهان را بدرود گفت.

رساله قشیریه، نامه یا پیامی است که «قشیری» آن را به صوفیان شهرهای اسلام فرستاده و شروع به تهیه آن در سال ۴۳۷ (هـ.ق) و پایان آن در اوائل سال ۴۳۸ (هـ.ق) و علت نوشتن آن ظهور فساد در طریقت و انحراف صوفی نمایان از آداب و سنن مشایخ پیشین و ظهور مدعیان دور از حقیقت و دروغین بوده و مصنف در مقدمه کتاب، این مطلب را ازروی سوز و گداز شرح داده است. این کتاب روی هم‌رفته مشتمل بر دو فصل و پنجاه و چهار باب است. «رساله قشیریه»، بی‌گمان یکی از مآخذ و اسناد مهم و معتبر تصوف است و کسانی که بخواهند ازاصول طریقت یا تاریخ تصوف اطلاع درست و مستند داشته باشند، ازمطالعه و مراجعه بدین کتاب هرگز بی‌نیاز نخواهند بود.

پارسی کردهٔ این رساله تازی به تصحیح و استدراکات استاد زنده یاد «بدیع الزمان فروزانفر» طبع شده است. مطالب بالا نیز از مقدمه آن مرحوم نقل شده است. با تدقیق و تحقیق ایشان یکی ـ دو نفر با نام مترجم و گزارنده، کتاب معرفی شده‌اند، اما هنوز مترجم قطعی این کتاب ارجمند معلوم نیست و خود مصحح هم ترجیح داده که هیچ یك از نامهای احتمالی را در صفحه عنوان نیاورد.

□□□□□

○ مجاهدة

استاد ابوعلی دقاق گوید هرکه ظاهر خویش را بیاراید به مجاهدة، خدای، باطن او را بیاراید به مشاهدة.

و بدانکه هر که اندر بدایت صاحب مجاهدة نباشد از این طریق هیچ بوی نیابد.

ابوعثمان مغربی راست که هرکه پندارد که این در بر وی بازگشایند و هیچ چیز باید از حقیقت مگر به مجاهده اندر غلط است.

استاد ابوعلی گفت: هر که اندر بدایت او را برخاستی نبود، اندر نهایت ویرانشستی نبود.

و هم از وی شنیدم اندر لفظ الحرکة برکة، حرکات ظاهر برکات سرّ برآورد.

بویزد گفت به دوازده سال آهنگر نفس خویش بودم و پنج سال آینه دل خویش بودم و یك سال اندر آینه می نگریستم، زناری دیدم بر میان خویش ظاهر، دوازده سال در آن بودم تا ببریدم. پس بنگریستم دیگر بار در باطن خویش، زناری دیدم. پنج سال اندر آن کردم تا چگونه ببرم؟ پس مرا کشف افتاد، به خلق نگریستم همه را مرده دیدم، چهار تکبیر برایشان کردم.

و از سرّی همی آید که گفت یا جوانان! کار به جوانی کنید پیش تا به پیری رسید که ضعیف شوید چنین که من؛ و اندرین وقت هیچ جوان طاقت عبادت وی نداشتی.

○ تقوی

استاد امام رَحِمَهُ اللّهُ گوید تقوی جمع کردن چیزهاست و حقیقت تقوی پرهیزیدن است به طاعت خدای از عقوبت وی، چنان که گویند فلان پوشیده گشت به سپر، و اصل تقوی از شرك پرهیزیدن است، پس از آن پرهیزیدن از معصیت‌ها و از بدی‌ها. پس از آن پرهیزیدن از شبهه‌ها. پس‌دست بداشتن از فضول. چنین شنیدم از استاد ابوعلی (رَحِمَهُ اللّهُ) و هرقسمتی‌را ازین بابیست و اندر تفسیر قول خدای آمدست:

اتَّقوااللّهَ حقَّ تُقاتِه، طاعتی آرید که اندران عصیان نبود و ذکری که فراموشی نبود و شکری که ناسپاسی نبود.

خاموشی

و عقبة بن عامر گوید: گفتم یا رسول الله نجات اندر چیست؟ گفت: زبان نگه‌دار و با مردمان نیکوکار باش و بر گناه خویش گریه کن.

استاد امام گوید (رَحِمَهُ اللّهُ) خاموشی سلامت است و اصل آنست و بر آن ندامت باشد، چون وی را از آن باز دارند واجب آن بود که فرمان شرع در آن نگاه دارد، وخاموشی در وقت خویش صفت مردانست چنان که سخن اندر موضع خویش از شریف‌ترین خصلت‌هاست.

و یکی از مردمان گفتست: زبانت ازسخن دلت بنرهد، و اگر خاك شوی از حدیث نَفْس رهایی نیابی. و اگر همه جهدها بکنی روح تو با تو سخن نگوید زیرا که پوشنده رازست!

و گفته‌اند: زبان جاهل کلید هلاك وی بود.

و گفته‌اند: محبّ چون خاموش بود هلاك شود و عارف چون خاموش بود پادشاه گردد.

فضیل عیاض (رَحِمَهُ اللّهُ) گوید: هر که سخن از عمل شمرد سخنش اندك بود مگر آن که او را به کار باید.

رجاء

شاه کِرمانی گوید: نشان رجاء نیکویی طاعت بود.

ابن خُبیق گوید: رجاء بر سه گونه بود: مردی نیکویی کند و امید دارد که فرا پذیرند و مردی بود که زشتی کند، توبه کند و امید دارد که وی را بیامرزند، سه دیگر رجاء کاذب بود، اندرگناه می افتد و می گوید امید دارم که خدای مرا بیامرزد و هر که خویشتن را به بدکرداری داند، باید که خوف او غلبه دارد بر رجاء.

و گفته‌اند: رجاء ایمنی بود به جود کریم و گفته‌اند: رجاء رویت جلال بود به عین جمال.

و گفته‌اند که رجاء، نزدیکی دلست از لطف حق (جَلَّ جَلالُهُ).

و گفته‌اند: شادی دل بود به وعده‌های نیکو و گفته‌اند: نظر بود به بسیاری رحمت خدای.

ابوعلی رودباری راست گوید: خوف و رجاء دوبال مرغ‌اند چون راست باشند، مرغ راست پرد و نیکو و چون یکی به نقصان آید دیگر ناقص شود و چون هر دو بشوند مرغ اندرحد هلاك افتد.

خشوع و تواضع

کسی را از خشوع پرسیدند گفت: قیام دل پیش حق به همتی مجموع.

سهل عبدالله گوید: هر که دل وی خاشع بود دیو گردِ وی نگردد.

و گفته‌اند از نشانهای خشوع آنست که چون بنده را به خشم آرند یا او را مخالفت کنند، خویشتن را بدان دارد که به قبول پیش آن باز شود.

و گفته‌اند خشوع دل، بند چشم بود از نگریستن.

عبدالله رازی گوید: تواضع ترك تمیز بود در خدمت.

بوسلیمان گوید: هر که خویشتن را هیچ قیمت داند حلاوت خدمت نیابد.

شُکر

وحقیقت شکر سخن دل بود و اقرار دل به نعمت حق سُبْحانَهُ و تعالی و شکر بر سه قسم است، شکر زبان و تن و دل اما شکر زبان اعتراف بود به نعمت حق سبحانه و تعالی به نعمت خشوع و تواضع، و شکر تن و ارکان مشغول کردن تن بود به موافقت فرمان و خدمت، و شکر دل ملازمت بود بر بساط شهود به نگاه داشتن حرمت.

ابوعثمان گوید: شکر دانستن عجز است از شکر!

و گفته‌اند: شکر بر شکر تمام‌تر بود از شکر، و آن چنان بود که شکر خویش توفیق وی بینی و آن توفیق از جمله نعمت خدای بود بر تو و او را بر آن، شکرگویی پس بر شکر، شکر کنی و این متناهی باشد.

و گفته‌اند: شکر اضافت نعمت بود بانعمت کننده به فروتنی کردن وی را.

استقامت

ابوعلي جوزجاني گويد: صاحب استقامت باش نه جوينده كرامت كه نفس تو كرامت خواهد و خداي عز و جل از تو استقامت خواهد.

در حكايت همي آيد كه بوعلي شبوى (شنوى؟) گفت كه پيغامبر را (صلّى اللهُ عَلَيْهِ و سَلم) به خواب ديدم. گفتم: يا رسول الله از تو روايت همي كنند تو گفتي سوره هود مرا پير كرد. چه چيز بود در آن جا كه پير كرد ترا، قصه‌هاي پيغمبران يا هلاك امتان؟ گفت: نه اين و نه آن وليكن آن كه گفت: فاسْتَقِم كما اُمِرْتَ

صدق

استاد ابوعلي گفت صدق آن بود كه از خويشتن آن نمايى كه باشى يا آن باشى كه نمايى.

حارث محاسبى را پرسيدند ازصدق، گفت: صادق آنست كه باك ندارد اگر او رانزديك خلق هيچ مقدار نباشد از بهر صلاح دل خويش و دوست ندارد كه مردمان ذره اى از اعمال او را ببينند و كراهيت ندارد كه سّر اومردمان بدانند كه كراهيت داشتن آن، دليل بود بر آن كه دوست دارد نزديك خلق جاه، و اين خوى صدّيقان نباشد.

خُلقْ

قال اللهُ تعالى و انّك لَعَلىٰ خُلُقٍ عظيم

و خويِ نيكو فاضل ترين هنرهايِ بنده بود كه گوهر مردان پديدار آرد و مردم به خلق پوشيده است و به خلق مشهور.

و گفته‌اند: خلق آنست كه به مردمان نزديك باشى و در ميان ايشان غريب باشى.

و گفته‌اند: خوى نيكو آن بود كه ندانى كه اندر صف كيست كه برابر تو ايستاده.

و گفته‌اند: از بدخويي تو بود كه چشم تو برخوى بد ديگران افتد. پرسيدند پيغامبر را (صلّى الله عَلَيهُ و سَلّم) از شوم. گفت: آن كه خوى او بد بود.

محبّت

استاد امام (رَحِمَهُ الله) گويد كه محبّت حالي شريف است چون حق سبحانه و تعالى گواهى داده است بنده را بدان و خبر دادست از دوست داشتن او بنده را. و حق را تعالى و تَقَدّس صفت كنند بدان كه بنده را دوست دارد و بنده را صفت كنند بدان كه حق را دوست دارد و محبّت به زبان علماء ارادت بوَد و مراد قوم به محبت ارادت نيست زيرا كه ارادت به قديم تعلق نگيرد الا آن كه حمل كنند بر ارادت تقرب بدو جُلَ جَلالُهُ و تعظيم او را و ما ياد كنيم از تحقيق اين مساله طرفى ان شاءالله تعالى.

اما محبّت حق تعالى بنده را ارادت نعمتى بود مخصوص برو، چنان كه رحمت وى ارادتِ انعام بود، پس رحمت خاص تر بود از ارادت و محبت خاص تر بود از رحمت پس ارادت خداوند تعالى آن بود كه ثواب و انعام به بنده رساند و انعام را رحمت خوانند و ارادت او (جل جلاله) بدان كه مخصوص كند او را، به قرب او و احوال بزرگ، آن را محبت خوانند و ارادت او يك صفت است بر حسب تفاوت آنچه بدو تعلق گيرد. نامش مختلف گردد چون به عقوبت تعلق گيرد آن را خشم خوانند، و چون به نعمت هاى عام تعلق گيرد رحمت خوانند و چون تعلق به رحمتى خاص گيرد، آن را محبت خوانند و قوم گويند محبت حق سبحانه و تعالى بنده را، مدح بود او را و ثنا كردن بر وى به نيكويى. پس معنى محبت او برين قول با كلام شود و كلام او قديم بود.

جنيد گويد: محبت افراط ميل است.

و گفته‌اند: محبت تشويشى بود كه از محبوب دردل ها افتد.

و نيز گفته‌اند محبت فتنه‌اى بوَد كه در دل افتد از مراد.

ماخذ: ترجمه رساله قشيريه، با تصحيحات و استدراكات بديع الزمان فروزانفر، شركت انتشارات علمى و فرهنگى، چ۳، ۱۳۶۷، ۸۳۵ ص.

آن قدر نمى ماند...

ز گريه شام و سحر چند ديده تر مانَد
دعا كنيم كه نه شام و نى سحر مانَد

زغارت چمنت بر بهار منّت هاست
كه گل به دست تو از شاخ تازه تر مانَد

دو زلف يار به هم آن قدر نمى‌مانَد
كه روز ما و شب ما به يكد گر مانَد

نهاده‌اى به جگر داغ عشق و مى‌ترسم
جگر نمانَد و اين داغ، بر جگر مانَد

كنيد داخل اجزاى نوشداروى ما
هر آن گياه كه برگش به نيشتر مانَد

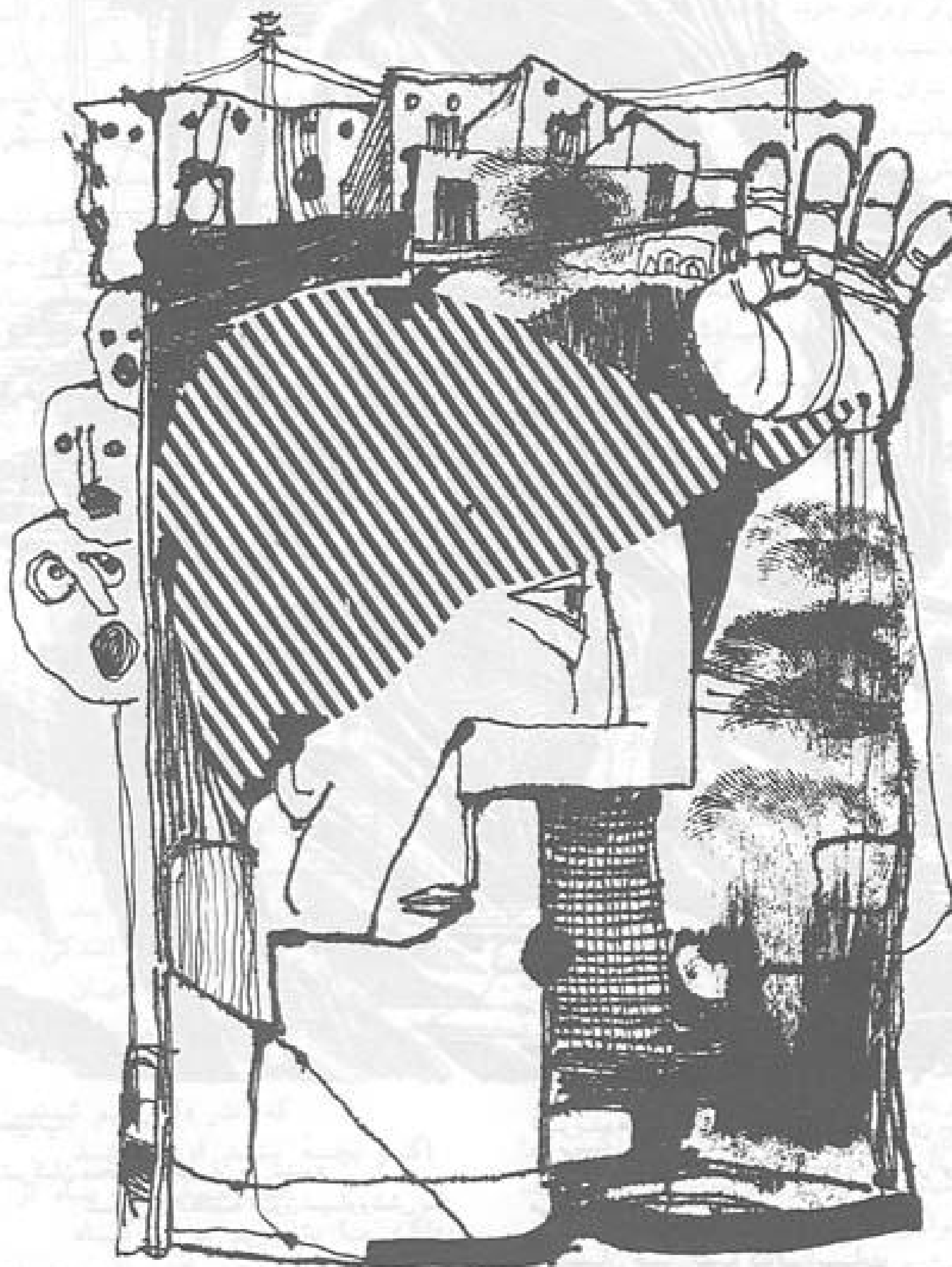
ز بس فتاده به هر گوشه پاره‌هاىِ دلم
فضاى دهر به دكان شيشه گر مانَد

براى عزت مكتوب او به دست آرید
فرشته‌اى كه به مرغان نامه برمانَد

ز شهد خامه «طالب» چو لب كنم شيرين
دو هفته در دهنم طعم نيشكر مانَد

طالب آملى

گونتر گراس، جسور و تنها...



مردگان را وطنی نیست

آوای وزغ - تازه ترین داستان گونترگراس

گونترگراس نمی گذارد آلمان نفس راحتی بکشد. سی سال پیش داستان کلاسیک وی بنام طبل حلبی نقد کوبنده ای در باره رایش سوم و جمهوری فدرال از خودراضی که بدنبال آن روی کارآمد ارائه داد. در سال ۱۹۹۰ صدای پرشور وی علیه غول اتحاد دو آلمان که کار بی سابقه ای بود بلند شد.

آوای وزغ از یك جهت داستان عاشقانه و از جهت دیگر یك طنز سیاسی است. یك هفته قبل از فروریختن دیوار برلن یك استاد آلمان غربی بنام الکساندرویك مرمت کار آثارهنری لهستانی ۵۹ ساله بنام الکساندرا یکدیگر را ملاقات میکنند و ضمن دیدار از دانسیك، زادگاه استاد (زادگاه خودگراس) بدام عشق هم می افتند. هر دوی آنها ضمن گردش در یك گورستان متعلق به قبل از جنگ جهانی اول، نسبت به تخریب گور آلمانیها از جانب لهستانیها در دوران پس از جنگ و وحشیگریهای آلمانیها که باعث چنین اعمال ناگواری شده است اظهار تاسف میکنند.

فکر بزرگ آشتی دو ملت ناگهان به مغز آنان خطور میکند و به همین خاطر انجمن گورستان آلمان - لهستان را ایجاد می کنند که اجازه میدهد آلمانیهائی که پس از جنگ از دانسیك رانده شدند در خاك وطن خود دفن شوند. هیات مدیران (نیمی آلمان و نیمی لهستانی) دور هم گرد می آیند و قراردادی را با یك شرکت تابوت سازی امضاء میکنند. اما اعضاء هیات آلمانی که رئیس آنها فردی بنام ویل برانداست و در کار خود نیز ماهر است بدلایلی فراتر از هدف اولیه می رود. یك منطقه برای بقایای خاکستر شده نیز اضافه میگردد، تعداد اجسادی که وارد گدانسك میشود بقدری زیاد است که مجبور میشوند گورهای دسته جمعی حفر کنند.

الکساندر و الکساندرا که آوای وزغ را شنیده اند و آنرا طبق سنت خود نشانه مصیبت می دانند، وقتی با بخاك سپردن مجدد اجساد مخالفت می کنند از هیات مذکور اخراج میشوند.

آوای وزغ بعنوان یك داستان عاشقانه بی روح است ولی داستان عاشقانه نوشتن کار گراس نیست. بعنوان طنز نیز داستان یاس آور است. تیرهای انتقادی که بسوی هلموت کهل شلیك میشود باعث نیشخند میشود ولی به انتقاد قانع کننده ای منجر نمیشود. مهارت گراس هنگامی احساس میشود که زمان گذشته و حال آلمان را با ذره بین تخیل زیر سوال می برد. ولی وقتی تصاویر کوره مرده سوزی و گورستان دسته جمعی متوقف میشود بویژه هنگامیکه این تصاویر با تیتر روزنامه‌های امروز در مورد خشونت دست راستیهای آلمان در کنار هم قرار می گیرد، نهایتاً داستان به یاس منجر میشود زیرا گراس حملات خود را آنطور که باید پیش نمی برد. هشدار او مبهم است و بزحمت خاطره کوره‌های آدم‌سوزی را توجیه میکند.

ترجمه علی اکبر عقیلی آشتیانی

نیوزویك ۱۶ نوامبر ۱۹۹۲

شرحی بر تعزیهٔ سیاوش

(بخش دوم)

■ محمّدعلی علومی



افراسیاب:

شاه ترکان سخن مدعیان می شنود
شرمی از مظلمهٔ خون سیاوشش باد
(حافظ)

افراسیاب، پسر پشنگ، پسر زادشم، پسر تور، پسر فریدون است. در اوستا آمده است که اهریمن، افراسیاب و ضحّاک و اسکندر، هر سه را، بی مرگ آفرید امّا، اورمزد هر سه را فناپذیر ساخت.

افراسیاب، دارای نیرویی جادویی ودژی آهنین در زیر زمین بود. افراسیاب، بارها برای به چنگ آوردن فرّ کیانی تلاش کرد امّا فرّ، هر بار از او گریخت.

در شاهنامه، برای نخستین بار، در زمان پادشاهی نوذر است که از افراسیاب نشانی می یابیم. آنگاه که پشنگ، شاه توران و پدر افراسیاب از مرگ منوچهر آگاه می شود و به سپهسالاری افراسیاب، سپاهی را به ایران می فرستد.

در میان شاه ایران و افراسیاب سه بار جنگ و پیکار در می گیرد. نوذر، به فرجام، به دست افراسیاب، ناجوانمردانه کشته می شود. پس آنگاه افراسیاب، برادر خود اغریرث را هم به اتهام همکاری با ایرانیان می کشد. افراسیاب، آنگاه که کیکاوس به دست دیوان مازندران اسیر شده است؛ به ایران می تازد و رستم او را از ایران به بیرون می راند.

گفتیم که به موجب اوستا، افراسیاب از آفریده های اهریمن است. هم به این سبب که کیکاوس دربارهٔ او به سران و سرداران ایرانی، چنین می گوید:

بدیشان چنین گفت کافراسیاب
زباد و زآتش زخاک و زآب
همانا که یزدان نکردش سرشت
مگر خود سپهرش دگرگونه کشت

با اینهمه، افراسیاب به یکبارگی از وجوه انسانی خالی نیست. حکیم طوس، وجوه متضاد وجود او را با هم آورده و نشان داده است. همین افراسیاب برادرکش، سرانجام برای نجات جان برادر دیگر خود ـ گرسیوز که برخلاف اغریرث ازاخلاق مردانگی عاری و خود نیرنگبازی دامساز و اهریمنی دیگر است ـ از دریا سر برون می آورد و با آن که می داند، کیخسرو و هوم و دیگران در انتظار اویند؛ تن به بلا می دهد.

و همین افراسیاب ویرانگر و جنگخواه، که:

سپه سازد و جنگ ایران کند
بسی زین بر و بوم ویران کند

در انجمنی با مهتران سپاه توران می گوید که:

بدیشان چنین گفت کز روزگار
نبینم همی جز بد از کارزار
بسی نامداران که بر دست من
تبه شد به جنگ اندر آن انجمن
بسا شارستان گشت بیمارستان
بسا گلستان نیز شد خارستان
ز بیدادی شهریار جهان
همه نیکونیها شود در نهان
نماند بپستان نخجیر، شیر
شود آب در چشمه خویش قیر
زکژّی گریزان شود راستی
پدید آید از هر سوی کاستی
مرا سیر شد دل زجنگ و بدی
همی جست خواهم ره ایزدی

(راستی را، افراسیاب، بسی انسان تر از دیوها و دیوانگان زمان ما ـ همچون صدام ـ نیست؟)

باری به هر جهت، افراسیاب در باب و دربارهٔ سیاوش، از ترسی ژرف و شگرف آغاز می کند و آنگاه به مهر و مهربانی می رسد. سپس افراسیاب دربارهٔ سیاوش ـ براساس رأی ورای اخترشناسان ـ به تردید و بدگمانی و سرانجام ـ در اثر دسایس گرسیوز دامساز ـ به خشم و نفرت می رسد. خشم و نفرتی آنچنان اهریمنی که منجر به کشتن ناشایست انسانی شایسته می شود.

افراسیاب، در آغاز، آنگاه که هنگامهٔ کار و پیکار ایران و توران، سخت گرم و سوزان است؛ کابوسی بس هولناک می بیند. افراسیابِ هراسان، خوابگزاران و موبدان را فرا می خواند. موبدی از آن میان، پس از

زنهارخواهی، پیامهای نهانی کابوس را وا می گوید که:

چنان دان که اکنون سپاهی گران
برانند از ایران دلاور سران
یکی شاه‌زاده به پیش اندرون
جهاندیده با او بسی رهنمون
بر آن طالعش بر گسی کرد شاه
که این بوم گردد به ما بر تباه
اگر با سیاوش کند شاه جنگ
شود روی گیتی چو دیبا به رنگ
ز ترکان نماند کسی پارسا
غمی گردد از جنگ او پادشا
و گر او شود کشته بر دست شاه
بتوران نماند سر تختگاه
سراسر پر آشوب گردد زمین
ز بهر سیاوش به جنگ و به کین

باری به هر جهت، چرخ گردان، ادامهٔ جنگ شاه توران با سیاوش را بدفرجام کرده است.

و آنگاه که سیاوش، برای رهایی از سودابه و گفتگوی پدر، گریز و گزیری مگر، گذر و گذار از دیار توران نمی بیند و نمی یابد؛ افراسیاب بنا بر رأی ورای پیران پیر و خردمند، نامه ای به سیاوش می فرستد و او را فرزندوار گرامی می دارد و به توران، به نزد خود فرامی خواندش که:

همه شهر توران برندت نماز
مرا خود به مهر تو آمد نیاز
تو فرزند باشی و من چون پدر
پدر پیش فرزند بسته کمر
چنان دان که کاوس بر تو به مهر
بدین گونه یکروز نگشاد چهر
بدارمت بی رنج فرزندوار
به گیتی تو مانی زمن یادگار

انگیزهٔ بزرگ افراسیاب، از پذیرایی سیاوش، آشتی ایران و توران است. در نخستین دیدار میان سیاوش و شاه توران:

وزآنپس چنین گفت افراسیاب
که بد در جهان اندر آمد به خواب
از این پس نه آشوب خیزد زجنگ
به آبشخور آیند میش و پلنگ
برآشفت گیتی زتور دلیر
کنون روی کشور شد از جنگ، سیر
دو کشور، همه ساله پرشور بود
جهانرا دل از آشتی دور بود
به تو رام گردد زمانه کنون
برآساید از جنگ و از جوش خون

با اینهمه، در دل و جان افراسیاب، بد دلی و بدگمانی به سیاوش، جای گرفته است که او، پیشتر، به پیران گفته بود:

و لیکن شنیدم یکی داستان
که باشد بد آن رای همداستان
که چون بچه شیر نر پروری
چو دندان کند تیز، کیفر بری
چو با زور و با چنگ برخیزد او
به پروردگار اندر آویزد او

سیاوش، اما، نه دَدی درنده که خورشیدی طالع است. سیاوش به سان خورشید، بامهری یکسان بر نیك و بد و زشت و زیبا می تابد و تیرگیها را می زداید.

جزئی از وجود افراسیاب، مهری ژرف و شگرف به سیاوش دارد.

اینچنین، چندی نمی گذرد که جزئی از جان و وجود افراسیاب، مهری ژرف و شگرف به سیاوش می یابد. مهری آنچنان که افراسیاب، او را حتی برتر و گرامی‌تر از برادر خود، گرسیوز و دیگران می‌داند و همین، سبب پیدایی حسدی سیاه و تباه در گرسیوز و سایر سران توران، نسبت به سیاوش می‌شود که افراسیاب، دربارهٔ سیاوش:

بهر کش به توران زمین خویش بود
ورا مهربانی برو بیش بود

و دیگر این که:

سپهبد چه شادان بدی، چه دژم
بجز با سیاوش نبودی به هم
زجهن و ز گرسیوز و هر که بود
به کس راز نگشاد و شادان نبود
مگر با سیاوش بدی روز و شب
ازو برگشادی به خنده دو لب

(این مهر و مهربانی افراسیاب به سیاوش، آن مایه و پایه از خشم و حسد را در گرسیوز و سایر سران توران برمی‌انگیزد که آنان، حتی جنگ با شاه توران را شایسته و بایسته می‌دانند که:

به آواز گفتند با یکدگر
که ما را بد آمد ازایران به سر
که نام سران اندر آمد به ننگ
سزدگر بسازیم با شاه، جنگ

در بارهٔ این خشم و آزشوم، در مبحث گرسیوز، بیشتر خواهیم پرداخت.)

اما، بیان مهر افراسیاب به سیاوش، بیانِ همهٔ جانِ او نیست. راستی را، افراسیاب، حتی پیشتر ازآن که گرسیوز دامساز، او را ـ یکسره ـ در گرداب بدگمانی و خشم به سیاوش در غلطاند؛ خود، دربارهٔ سیاوش دچار تردید و بد دلی ژرفی است.

آنگاه که پیران، دختر افراسیاب ـ فرنگیس ـ را برای سیاوش، خواستاری و خواستگاری می نماید، استاد توانای طوس، چنین می آورد که:

پر اندیشه شد جان افراسیاب
چنین گفت پادیده کرده پرآب
که من رانده‌ام پیش ازین داستان
نبودی برین گفته همداستان
چنین گفت با من یکی هوشمند
که جانش خرد بود و رایش بلند
که ای دایهٔ بچه شیر نر
چه رنجی که هم جان نیاری به بر

در همین دیدار، افراسیاب از گفت و گفتار ستاره شماران و اخترشناسان می گوید که گفته اندش (زکاوس و از تخم افراسیاب)، نبیره‌ای به وجود خواهد آمد که توران را ـ سراسر ـ خواهد گرفت و شاه توران از چنگ و چنگال او رهایی نخواهد یافت. پس:

چرا کشت باید درختی به دست
که بارش بود زهر و بیخش، کبست
چرا بر گمان زهر باید چشید؟
دم مار، خیره چه باید گزید؟

گرچه، پیرانِ پیر و خردمند، درهمین دیدار، دلِ دو دل و سر سودایی افراسیاب را رام و آرام می کند و او، دختر خویش، فرنگیس را به همسری به سیاوش

می دهد؛ اما افراسیاب نیز، همچون کیکاوس، از «خرد و دانش و دین و داد»، به دور است. گویی شاهان ایران و توران ـ هر دوان ـ دسته و پولادِ یك دشنه اند. دشنه ای که چرخ گردان به فراز می بردش و گرسیوز و گروی آن را بر گلوی سیاوش فرو می آورند.

پیشتر گفتیم که کیکاوس، اسیر آز و اسیر فریب سودابه است. افراسیاب نیز، نظیر شاه ایران، به دور از خرد است و اسیر دیوهای بد دلی و خشم و اسیر فریب و رنگ و نیرنگ گرسیوز دام‌ساز است و گرسیوز، خود، اسیر دیو آز است.

اما آنگاه که گرسیوز، تافته و برتافته از حسد، در دیدار با افراسیاب، سیاوش را ـ به دروغ ـ توطئه گر و سیاوشگرد را جایگاه توطئه بر علیه شاه توران می‌نمایاند؛ تنها بدگمانی نهان در ژرفای دل و جان افراسیاب را بیدار می کند و به تدریج، ذرّه به ذره، به بیرونش می کشاند تاآنگاه که بدگمانی را، یکسره بر جان و خرد شاه توران، چیره می نماید. در این دیدار، در ابتدا، افراسیاب که بی‌گناهی، پاکی، بزرگی و بزرگواری سیاوش را دیده شناخته است، بر بدی جستن بر او هیچ بهانه‌ای ندارد و نمی خواهد که خود را در پیشگاه خدا و انسان بدنام نماید.

پاسخ افراسیاب به برادرش، گرسیوز در ضمن، گواهی برتوانایی داستانسرایی و ژرف‌نگری حکیم گرانقدر ایرانی است که او، ژرفایِ جان و روان انسانهای نیك و بد را خوب می‌شناسد و می‌داند که حتی افراسیاب اهریمنی نیز، گاه پروای خدا و انسان را دارد که گرسیوز را می گوید:

برو بر بهانه ندارم به بد
گر ازمن بدو اندکی بد رسد
زبان برگشایند بر من مهان
درفشی شوم بر میان جهان
زدد تیز دنداتر از شیر نیست
که اندر دلش بیم شمشیر نیست
اگر بچهٔ بیند او دردمند
کند مرغزاری پناه از گزند
اگر ما بشوریم بر بی‌گناه
پسندد چنین داور هور و ماه؟

حالیا که افراسیاب، خبر توطئه سیاوش ـ آن انسان خوب صورت را که آنهمه نیك سیرت می نمود ـ می‌شنود؛ گرچه نمی‌خواهد آن را باور بدارد؛ اما با روی مهرش به سیاوش فرو می‌ریزد و نهال محبت دیرینه‌اش به گرسیوز باز سر برمی آورد و شتابناك می‌روید که افراسیاب گرسیوز را یادگار پدر می‌داند. کسی که مهر خون دراو جنبان است و افراسیاب در این جهان، کسی، مگر او را، رازدار خویش ندارد.

استاد توانای حماسه سرا، این دگرگونی ژرف روان و اندیشهٔ افراسیاب را، این‌سان آورده و بیان کرده است که:

سپهدار توران ورا پیش خواند
زکار سیاوش فراوان براند
بدو گفت کای یادگار پشنگ
چه دارم به گیتی جز از تو به چنگ
همه رازها بر تو باید گشاد
به ژرفی ببین تا چه آیدت یاد

گرسیوز، در دیدارهای مکرر، رأیِ و رای افراسیاب را ـ دربارهٔ سیاوش ـ در مَجلس سیاهِ

اندیشه‌های تباه، به یکبارگی، گرفتار می‌نماید. گرسیوز، چونان حیوانی که می‌گویند مار را زهر می‌دهد؛ کام وجان افراسیاب را زهر آگین می کند. و این چنین است که گرسیوز، همچنان که پیشتر گفتیم،در رنگها و نیرنگهایش، انعکاسِ سیاهِ سودابه است- و افراسیاب نیز، در بی‌خردی و فریفتهٔ دیو شدنهایش، انعکاس کیکاووس است.

گرسیوز آزمند و سودابهٔ شهوت‌پرست، هردوان، شاهان ایران و توران را به سان عروسکهای خیمه شب بازی در دستهای خویش می‌چرخانند که گردانندگان این سوگسرود خونبار همینهایند؛ گرچه آنها نیز ـ در دیدگاهی ژرفتر ـ عروسکهای چرخ کژ مدار و تقدیر الهی‌اند که بازی زمانه را به پیش می‌راند.

باری به هر جهت، افراسیاب، در نامه‌ای به سیاوش او و فرنگیس را به نزد خود فرا می‌خواند، به این قصد که خود، از نزدیك مراقبشان باشد. گرسیوز، با نیرنگی دیگر، بنای نهایی فاجعه را پی می‌ریزد و با دروغ، ذهن و جان سیاوش را پر آشوب نموده و او را به ماندن در سیاوشگرد سفارش می کند. زیرا گرسیوز، به دروغ چنین نمایانده است که افراسیاب قصد جان سیاوش را دارد. پس، سیاوش، می‌ماند.

گرسیوز به نزد افراسیاب برمی گردد و با دروغ و نیرنگی دیگر، او را مهیای کشتن سیاوش می‌نماید.

افراسیاب، اینك، به یکبارگی تافته و برتافته از کینه و خشم به سوی سیاوشگرد می‌شتابد که گرسیوز، افراسیاب را می گوید:

سیاوش نکرد ایچ در من نگاه
پذیره نیامد مرا خود به راه
سخن نیز نشنید و نامه نخواند
مرا پیش تختش به پایان نشاند
از ایران به وی نامه پیوسته شد
به ما بر، در شهر او بسته شد
سپاهی زروم و سپاهی زچین
همی هر زمان بر خروشد زمین
تو از کار وی گر درنگ آوری
مگر باد از آن پس به چنگ آوری

افراسیاب، تافته و بر تافته از کینه و خشم، بی‌درنگ به سوی سیاوشگرد می‌شتابد:

چو بشنید افراسیاب این سخن
برو تازه شد روزگار کهن
دلش گشت پر آتش و سرد باد
به گرسیوز از خشم پاسخ نداد
بفرمود تا دردمیدند نای
همان سنج و شیپور و هندی درای
برون رفت از گنگ خندان بهشت
درختی زکینه به نوبی بکشت

در سیاوشگرد، آنگاه که سیاوش بی‌گناه را اسیر کرده و به حضور افراسیاب آورده‌اند، پیلسم، برادر جوان پیران، رای و رایی بخردانه، پیشاروی شاه بی‌خرد و ستمکار توران می‌نهد. او را به درنگ کاری توصیه می‌نماید و از فرجام شوم قتل سیاوش، پرهیزش می‌دهد که می‌گوید:

شتاب و بدی کار آهرمنست
پشیمانی جان و رنج تنست
چه بُرّی همی‌تو سر بی‌گناه
که کاوس و رستم بود کینه خواه
پدر شاه و رستمش پرورده است
به نیکوی او را برآورده است
نبینیم ما نیك ازین زشت کار
بپیچی به فرجام ازین روزگار
بیاد آور آن تیغ الماسگون
کز آن تیغ گردد جهان سرنگون
وزآن نامداران ایران گروه
که از جنگشان گشت گیتی ستوه
مفرمای کردن بدین بد شتاب
که توران شود سر به سر زین خراب

و این دیدگاه پیلسم، رأی ورای سپاه توران نیز هست؛ که:

چنین گفت با شاه یکسر سپاه
کزو شهریارا چه دیدی گناه؟
چه کردست با تو، نگویی همی
که برخون او دست شویی همی
چرا کشت خواهی کسی را که تاج
بگرید بر او زار و هم تخت عاج
به هنگام شادی درختی مکار
که زهر آرد از بار او روزگار

افراسیاب سرگردان ـ دربارهٔ چگونگی کار سیاوش و فرمان خویش ـ هنوز در وادی حیرت، فرو مانده است. گفتار پیلسم و سپاه توران، دل تباه او را، نرم می گرداند و لیکن به زودی گرسیوز دامساز، پای پیش می‌نهد و باز، بدگمانی نهان درجان افراسیاب را فراروی او می نهد که:

بدو گفت گرسیوز، ای هوشمند
به گفت جوانی هوا را مبند
سیاوش چو بخروشد از روم و چین
پر از گرز و شمشیر بینی زمین
همی بد که کردی ترا خود نه بس
که خیره همی بشنوی رای کس
سپردی دم مار و جستی سرش
به دیبا بپوشید خواهی برش

گرسیوز، این بار، افراسیاب را به دوری خود تهدید می کند. گرسیوز نیك می‌داند که افراسیاب او را بس و بسیار دوست می‌دارد. پیشتر نیز گفتیم که در انجام و فرجام جنگهای ایران و توران ـ در زمان کیخسرو، پسر سیاوش و فرنگیس ـ برای نجات جان گرسیوز بود که افراسیابِ گریزان از دریا سر بر آورد و برای رهایی برادر از چنگ و چنگال هوم پارسا و کیخسرو، تن به دشنهٔ دشمن سپرد. پس بیهوده نیست که گرسیوز، افراسیاب را می گوید:

گرایدون که او را به جان زینهار
دهی، من نباشم بر شهریار
روم گوشهٔ گیرم اندر جهان
مگر خود سر آید به زودی زمان

دمور و گروی، یاران اهریمن خوی گرسیوز و دیوانی به خشم آمده از پاکی و پهلوانی سیاوش، اینك، به یاری گرسیوز می‌شتابند و شاه توران را می گویند:

به گفتار گرسیوز رهنمای
برآرای و بردار دشمن زجای
زدی دام و دشمن گرفتی بدوی
بکُش تیز و تیره مکن آب روی
سراینست از ایران که داری به دست
دل بدسگالان بباید شکست
کنون آن به آید که او در جهان
نباشد پدید، آشکار و نهان

در این میان، افراسیاب تردید خود را آشکار می نماید که می گوید بنابر گفت وگفتار ستاره شماران، آگاه از رازهای نهانِ چرخ روان، کشتن سیاوش شوم و بدفرجام خواهد بود. افراسیاب، بنابر پندار کژّ خویش، رهایی سیاوش را رهایی دشمن در به انجام و فرجام رساندن توطئه‌هایش می‌داند. پس، سرگردان، می گوید:

رها کردنش بدتر از کشتنست
همان کشتنش نیز رنج من است

گرچه افراسیاب می گوید که:

خردمند با مردم بدگمان
نداند کسی راز چرخ روان

باری، از تعزیهٔ سیاوش در شاهنامه، چنین برمی آید که یزدان، سیاوشی را به جهان آورد و از خون پاك او، سیلی دمان به راه انداخت ودر آن، افراسیاب، گرسیوز و سودابه را آشکارا از جای برکند و کاوس را، در پیشگاه خود و انسان رسوا نمود...

و این سان است سرنوشت وراه غمبار و خونبار سیاوش و... سیاوشان.

و آنگاه که فرنگیس، همسر سیاوش و دخت افراسیاب، به زینهارخواهی جان شوی گرامی خویش به نزد پدر می شتابد؛ غمسرودی ژرف و شگرف می سراید که می گوید:

سیاوش که بگذاشت ایران زمین
همی بر تو کرد از جهان آفرین
بیازرد از بهر تو، شاه را
بماند افسر و گنج و آن گاه را
بیامد ترا کرد پشت و پناه
کنون زوچه دیدی؟ که بردت زراه؟
مکن بی گنه برتن من ستم
که گیتی سپنجست پر باد و دم
یکی را به چاه افکند بی گناه
یکی با گنه بر نشاند به گاه
سرنجام هردو به خاك اندرند
به تاریك دام مغاك اندرند

□□□

به کین سیاوش سیه پوشد آب
کند روز نفرین بر افراسیاب
نه اندر شکاری که گور افکنی
وگر آهوانرا به شور افکنی
همی شهریاری ربایی زگاه
که نفرین کند بر تو خورشید و ماه
بگفت این و روی سیاوش بدید
دو رخرا بکند و فغان بر کشید
که شاها چه زایران تو بگذاشتی
سپهدار را باب پنداشتی
کنون دست بسته، پیاده کشان
کجا افسر و گاه گردنکشان

کجا آن همه عهد و سوگند شاه
که لرزنده بد چرخ و گردنده ماه
کجا شاه کاوس و گردنکشان
که بینند این دم ترازین نشان
کجا گیو و طوس و کجا پیلتن
فرامرز و دستان و آن انجمن
مرا کاشکی دیده گشتی تباه
ندیدی بدینسان کشانت به راه
مرا از پدر این کجا بد امید
که پردخته ماند کنارم زشید

حضور و گفتار فرنگیس، به تعبیر حکیم ابوالقاسم فردوسی، جهان را در پیش چشمان افراسیاب سیاه می‌نماید. زیرا فرنگیس از سویی، سیاوش را می‌ستاید و بر کشندهٔ او نفرین می‌کند و از دیگر سو، فرنگیس، قاتل سیاوش را منفور همهٔ هستی (آب و ماه، روز و خورشید) می‌داند و از این همه مهمتر، فرنگیس، فرزند سیاوش ـ تبیره، و دشمن ناگزیر افراسیاب ـ را با خود دارد.

افراسیاب، فرنگیس را دیگر نه دختر خویش، بلکه همسر و مادر دشمنان تاج و تخت خود و توران زمین می‌داند. پس، حتی قصد جان او را می‌کند و اگر نبود مدد و یاری پیران، افراسیاب، فرنگیس را نیز کشته بود. افراسیاب، اینك، همان تیری است که از کمان کینه و خشم رها گشته است و می‌رود تا سینهٔ عقابی جوان را بدرّد. تیر، ناگزیر، عقاب را می‌کشد و خود نیز می‌شکند.

جدا کرد از سرو سیمین، سرش
همی رفت در طشت خون از برش
گیاهی برآمد همانگه زخون
بدآنجا که آن طشت شد سرنگون
گیا را دهم من کنونت نشان
که خوانی همی خون اسیاوشان
چو از سرو بن دور گشت آفتاب
سر شهریار اندر آمد به خواب
چه خوابی که چندین زمان برگذشت
نجنبید هرگز، نه بیدار گشت
یکی باد با تیره گرد سیاه
بیامد، سیه کرد خورشید و ماه

□□□

چپ و راست هر سو بتابم همی
سر و پای گیتی نیابم همی
یکی بد کند، نیك پیش آیدش
جهان بنده و بخت خویش آیدش
یکی جز به نیکی جهان نسپرد
همی از نژندی فرو پژمرد

گرسیوز:

گرسیوز، برادر افراسیاب، نیای مادر سیاوش است. پیشتر نیز گفتیم و باز می‌گوئیم که گرسیوز، همان انعکاس سیاه سودابه است. سودابه، اسیر دیو شهوت است و گرسیوز اسیر دیوهای آز و حسد. سودابه، عنان خرد کیکاووس، شاه ایران و پدر سیاوش را به دست دارد و گرسیوز، عنان خرد افراسیاب، شاه توران را در دست دارد و افراسیاب، به گواهی نامه‌اش، مهری پدرانه به سیاوش داشت که نوشته بودش:

تو فرزند باشی و من چون پدر
پدر پیش فرزند بسته کمر

گرسیوز، برادر، نزدیکترین و عزیزترین کس در نزد افراسیاب بود؛ زان پیشتر که سیاوش به توران زمین درآید. (خود شاید بدین سبب که افراسیاب خودکامه در گرسیوز، نیمه‌ای از وجود خود را می‌بیند و می‌یابد. نیمه‌ای که حیله‌گر و دامساز است. گرسیوز، به سان اغریرث، راد و جوانمرد نیست که او دامسازی است زبون. گرسیوز، تنها، بیانگر و مجری اندیشه‌های تباه و سیاه افراسیاب است. اندیشه‌هایی پست و پلشت که گاه در نهانخانهٔ ذهن افراسیاب، فرو نشسته‌اند و گاه آشکارا، قد برافراشته‌اند.)

افراسیاب، آنگاه که در جنگ با سیاوش و ایرانیان از کابوسی هولناك برمی‌جهد، ترسان و لرزان، گرسیوز را می‌گوید تا بیاید و آرامشش بخشد که می‌گوید:

بد آن تا خرد بازیابم یکی
بپر گیر و سختم بدار، اندکی

افراسیاب، برای آشتی جویی با سیاوش، در ابتدا با گرسیوز است که رأی و رای در میان می‌نهد و آنگاه، هم او را با پیشکشهای گران و گرانبها به نزد سیاوش می‌فرستد. امّا آنگاه که سیاوش در گریز از نیرنگستان سودابه و دربار پستی پرور کیکاووس به توران و به نزد افراسیاب می‌آید؛ شاه توران، از همان نخستین دیدار، مجذوب و مفتون وجود تابناك سیاوش می‌شود و در این میان، جای و جایگاه گرسیوز در نزد افراسیاب، بس و بسیار کاستی می‌یابد. که:

زجهن و زگرسیوز و هر که بود
به کس راز نگشاد و شادان نبود

افراسیاب، بارها، بی‌دریغ، پیشاروی همگان زبان به آفرین این جوان ایرانی می‌گشاید و فرنگیس، دخت خویش را به همسری به او می‌دهد و بخشی از کشورش را به سیاوش می‌بخشاید و این همه اما، جان گرسیوز را در حسدی سیاه، پیچان می‌کند. او، ماری را می‌ماند که گرچه، پیوسته زخم برمی‌دارد، اما، در انتظار روز انتقام، در چنبر تهدید، خاموش و خوفناك نشسته است.

زمانی، افراسیاب، کمان سیاوش را محض آزمون به گرسیوز داده بود؛ اما گرسیوز:

بکوشید تا بر زه آرد کمان
نیامد به زه، تیره شد ترك از آن

و افراسیاب، درباره سیاوش به سران توران گفته بود که:

چنین گفت آنگه به لشکر، همه
که باشید اورا به جمله، رمه

و پیران، دربارهٔ مهر و مهربانی گرم افراسیاب به سیاوش، گفته بودش که:

چنان دان که خرّم بهارش تویی
نگارش تویی، غمگسارش تویی

□□□

شب و روز، روشن روانش تویی
دل و توش و هوش و توانش تویی

سیاوش، در خرد و دانش، در رزم و بزم و در جسم و جان، یگانهٔ دوران و ایرجی دیگر است. این مایه و پایه از زیبایی و عظمت را، سران توران تاب نمی‌آورند که:

به آواز گفتند با یکدگر
که ما را بد آمد ازایران به سر
که نام سران اندر آمد به ننگ
سزد گر بسازیم با شاه، جنگ

گرسیوز، تجسم این کینهٔ سیاه سرداران توران، نسبت به سیاوش است. او در رنگها و نیرنگهایش، خشم خاموش و کینهٔ پر زهر سایر سران توران را همراه دارد. گویی، داستانسرای توانای طوس، گرسیوز را همچون نمایندهٔ همهٔ سران و سرداران سیاهدل و تباه فکر توران برگزیده است و گرسیوز، دیو نهادی است که حسد را در خود نهان نگاه نمی‌دارد. او سر سپردهٔ دیوهای آز و حسد است و برای به فرجام و انجام رساندن نقش زشت و شوم خویش، از همانها توش و توان می‌گیرد. گرسیوز، آنگاه که در سیاوشگرد، سیاوش را در اوج شکوه خویش و مردم توران را شیفته و شیدای اومی بیند:

به دل گفت سالی دگر نگذرد
سیاوش کسی را به کس نشمرد
همش پادشاهی و هم تخت و گاه
همش گنج و هم بوم و برو سپاه
نهان دل خویش پیدا نکرد
همی بود پیچان و رخساره زرد

گرسیوز، در ضمن، اسیر دیو کینه نیز هست؛ اگر افراسیاب از پناه دادن به سیاوش، این خواست را نیز پی می‌گیرد که به واسطهٔ سیاوش، دو کشور ایران و توران، کینه‌های دیرینه را فروهلند و راه آشتی را بجویند و بپویند؛ گرسیوز، اما، بر کینه‌های کهن و خونبار پای می‌فشارد.

گرسیوز، افراسیاب را می‌گوید:

دو کشور، یکی آتش و دیگر آب
به دل یك زدیگر براندر شتاب
توخواهی که شان، خیره، جفت‌آوری
اگر باد را در نهفت آوری

گفتیم که گرسیوز، کینه و حسد را در خود نهان نگاه نمی‌دارد. اودر سیاوشگرد، سیاوش را به آوردگاه فرامی‌خواند و همانجا نیز، کینهای کهن را بی‌پروا بیان می‌کند که سیاوش را می‌گوید:

بیا تا من و تو به آوردگاه
بتازیم هر دو به پیش سپاه
بگیریم، هر دو، دوال کمر
به کردار جنگی دو پرخاشخر
ز «ترکان» مرا نیست همتا یکی
چواسپم نبینی از اسپان بسی
به «ایران» همان نیست همتای تو
هم آورد تو، یا به بالای تو

گرچه سیاوش ـ از سرخرد ـ آورد و ناورد با گرسیوز را نمی‌پذیرد؛ اما با دو پهلوان نامدار توران ـ گروی ودمور ـ همزمان به پیکار برمی‌خیزد و هر دوان را پیشاروی همگان، زار، برخاكِ آوردگاه فرومی غلطاند.

پس از آن است که:

چنین گفت گرسیوز کینه جوی
که ما را بدْ آمد ازایران به روی

یکی مرد را شاه ازایران بخواند
که از تنگ ما را به خون در نشاند

باری، ازآن پس، گرسیوز نیرنگ باز و دام‌ساز، ازسویی بدگمانی رادر جان افراسیاب برمی‌انگیزاند و ازدیگر سو، سیاوش نیکدل را ـ به رنگ و نیرنگ ـ می‌فریبد تا بنای نهایی تعزیه را پی ریزد. گرسیوز، پس از بازگشتن از سیاوشگرد، افراسیاب را با دروغی بزرگ از سیاوش می‌هراساند که:

بدو گفت گرسیوز، ای شهریار
سیاوش ازآن شد که دیدی تو بار
فرستاده آمد زکاوس شاه
نهانی به نزدیک او، چند گاه
زروم و زچین نیزش آمد پیام
همی یاد کاوس گیرد به جام
برو انجمن شد فراوان سپاه
بپیچد ازو ناگهان جان شاه

گرسیوز نیرنگ باز، در این دیدار، خود را خیرخواه افراسیاب نیز می‌نمایاند که می‌گوید:

اگر کردمی بر تو، این بد نهان
مرا زشت نامی بدی در جهان

همین گرسیوز، سپس ـ در ادامهٔ نیرنگهایش ـ سیاوش را از افراسیاب می‌هراساند که می‌گوید او:

دلی دارد از تو پر از درد و کین
ندانم چه خواهد جهان آفرین
تو دانی که من دوستدار توام
بهر نیک و بد، ویژه یار توام
نباید که فردا گمانی بری
که من بودم آگه ازاین داوری

باری، ادامهٔ دیدار افراسیاب و گرسیوز را پی بگیریم. در همین دیدار است که افراسیاب، با بدگمانی می‌گوید که از سیاوش، بد ندیده‌ام با این همه، حالیا، اورا به سوی ایران روانه می‌نمایم اما گرسیوز، راه بر او می‌بندد که می‌گویدش:

از ایدر گر او سوی ایران شود
بر و بوم ما پاک ویران شود
هر آنگه که بیگانه شد خویش تو
بدانست راز کم و بیش تو
بدین داستان زد یکی رهنمون
که بادی که از خانه آید برون
نبینی ازو جز همه درد و رنج
پراکندن دوده و نام و گنج
ندانی که پروردگار پلنگ
نبیند زپرورده جز کین و جنگ؟

افراسیاب که زمانی شیفته و شیدای سیاوش بود تا راهی برای گریز از قتل ناگزیر او بیابد؛ گرسیوز را می‌گوید که او را به نزد خود فرا می‌خوانم و از نزدیک مراقبش خواهم بود؛ امّا:

چنین گفت گرسیوز کینه جوی؛
که ای شاه بینادل و راستگوی
سیاوش بدان آلت و فرّ و برز
بدان ایزدی دست و آن تیغ و گرز
بیاید به درگاه تو با سپاه
شود بر تو بر، تیره خورشید و ماه

●●●

سپاهت بد و باز گردد همه
بترسم که باشی شبان بی‌رمه
سپاهی که شاهی ببیند چنوی
بدآن بخش و آن رای و آن ماه روی
نخواهند ازین پس به شاهی ترا
بره گاه او را و ماهی ترا

●●●

اگر بچهٔ شیر ناخورده شیر
بپوشد کسی درمیان حریر
دهد نوش او را زشیر و شکر
همیشه ورا پروراند به بر
به گوهر شود باز، چون شد بزرگ
نترسد از آهنگ پیل سترگ
پس افراسیاب اندر آن بسته شد
غمی گشت و اندیشه پیوسته شد

افراسیاب، در دام گرسیوز دام ساز فرو می‌ماند که گفته و گفتار گرسیوز، بیان اندیشه‌های شاه توران است. او، پیشتر به پیران، همین را گفته بود:

که ای دایهٔ بچّهٔ شیر نر
چه رنجی که هم جان نیاری به بر
بکوشی و او را کنی پر هنر
تو بی بر شوی، چون وی آید به بر
نخستین که آیدش نیروی جنگ
سر پرورانده گیرد به چنگ

سرانجام، افراسیاب، گرسیوز را با نامه و پیامی، دوباره به سیاوشگرد روانه می‌نماید و سیاوش و فرنگیس را به نزد خود فرا می‌خواند. گرسیوز، در دیدار دوباره‌اش با سیاوش، به سان بازیگری چربدست استاد، اشک به دیدگان در می‌آورد. آه می‌کشد و ناله سر می‌دهد و سیاوش را از افراسیاب می‌هراساند.

زمانی همی بود و خامش بماند
دو چشمش به روی سیاوش بماند
فرو ریخت از دیدگان آب زرد
به آب دو دیده همی چاره کرد

●●●

زگوهر مرا در دل اندیشه خاست
بباید سخن گفت از راه راست
نخستین زتوراندر آمد بدی
که برخاست زو، فرّه ایزدی
شنیدی که با ایرج کم سخن
به آغاز کینه چه افکند بن
وز آنجایگه تا به افراسیاب
شد این بوم ایران و توران خراب
به یکجای هرگز نیامیختند
زبند خرد دور بگریختند
سپهدار توران از آن بدترست
کنون گاو پیشه به چرم اندرست
ندانی تو خوی بدش بی‌گمان
بمان تا برآید بدین بر، زمان
نخستین زاغریرث اندازه گیر
که بر دست او کشته شد خیره خیر
برادر هم از کالبد و هم زپشت
چنان پر خرد، بی‌گنه را بکشت
وز آن پس بسی نامور بی‌گناه
شدستند بر دست او بر، تباه
مرازین سخن ویژه اندوه تست
که بیدار دل باشی و تن درست
تو تا آمدستی بدین بوم و بر
کسی را نیامد زتو بد به سر
همی مردمی جستی و راستی
جهانی به دانش بیاراستی
کنون خیره، آهرمن دلگسل
ورا از تو کردست پرداغ دل
دلی دارد از تو پراز درد وکین
ندانم چه خواهد جهان آفرین

□□□

ترا هم از اغریرث ارجمند
فزون نیست خویشی و پیوند و بند
میانش به خنجر به دو نیم کرد
سپهرا به کردار بدبیم کرد
نهانش ببین آشکارا کنون
چنین دان و ایمن مشو تو به خون

□□□

به ایران پدر را بینداختی
به توران زمین شارسان ساختی
چنین دل بدادی به گفتار اوی
بگشتی همی گرد تیمار اوی
درختیست این خود نشانده به دست
همه بار او زهر و برگش کبست
همی گفت مژگان پر از آب کرد
پرافسون دل و لب پر از باد سرد
سیاوش نگه کرد خیره بدوی
زدیده نهاده به رخ بر، دوجوی
بیاد آمدش روزگار گزند
کزو بگسلد مهر، چرخ بلند
به روز جوانی سرآیدش کار
بسی برنیابد برو روزگار
دلش گشت پر درد و رخساره زرد
پر از غم روان و پر از باد سرد

گرسیوز، در رنگها و نیرنگهایش، از اهریمن درس فریب آموخته است و دریغا دریغ که سیاوش آنگاه گرسیوز دامساز را می‌شناسد که بس و بسیار دیر شده و تیر بلا از کمان تقدیر رها گشته است...

رستم و پیران:

آنگاه که دیوها، در ایران و توران، خرد را فرو می‌هلند و راه خشم را می‌پویند تا آزار رسانند سیاوش نیکدل و پاکرای را، این، رستم پهلوان ـ در ایران ـ و پیران پیر در توران است که راه خرد را می‌روند. رستم و پیران نیز ـ در این تعزیه ـ انعکاس انسانی همدیگرند. رستم و پیران، هردوان، مهری ژرف و شگرف به سیاوش دارند. رستم، سیاوش را از همان اوان کودکی با هنرها و دانشها می‌پروراند و پیران، با رأی ورایی خردمندانه و از سر مهربانی، افراسیاب را پذیرای سیاوش در توران می‌نماید. پیران، دختر خود ـ جریره، را به همسری به سیاوش می‌دهد و از اوست که فرود به دنیا می‌آید.

پیران، در این تعزیه، در همه حال و احوال، دوستدار راستی و راستان، دوستدار سیاوش است.

رستم و پیران، هردوان، می کوشند که شاهان ایران و توران را به راه خرد آورند. آنگاه که کیکاوس، سیاوش را فرمان به سوختن هدایا، کشتار گروگانها و شکستن پیمان آشتی می دهد، تهمتن او را می گوید:

کسی کآشتی جوید و سور و بزم
نه نیکو بود پیش رفتن به رزم
و دیگر که پیمان شکن نیز شاه
نباشد پسندیدهٔ نیکخواه
سیاوش چو پیروز گشتی به رزم
ندیدی از این بیشتر روی بزم
چه جستی تو از تاج و تخت و نگین
تن آسانی و گنج ایران زمین
همه یافتی، جنگ خیره مجوی
دل روشنت به آب دیده مشوی
گر افراسیاب این سخنها که گفت
به پیمان شکستن بخواهد نهفت
هم ازجنگ جستن نگشتیم سیر
بجایست شمشیر و چنگال شیر

ز فرزند پیمان شکستن مخواه
مگو آنچه اندر خورد با گناه
نهانی چرا گفت باید سخن
سیاوش ز پیمان نگردد زبن
ازین کار کاندیشه کردست شاه
بر آشوبد آن نامور پیشگاه
مکن بخت فرزند خود را دژم
نبینی دل خویش زین پس خرم

و آنگاه که شاه توران، در خواستاری فرنگیس برای سیاوش، براساس نظریات ستاره شماران و اخترشناسان، باید گمانی از سیاوش و از نبیره اش، با پیران سخن می گوید:

بدو گفت پیران کای شهریار
دلت را بدین کار غمگین مدار
کسی کز نژاد سیاوش بود
خردمند و بیدار و باهش بود
بگفت ستاره شمار مگروایچ
خرد گیدو کار سیاوش بسیچ
از این دو نژاده یکی نامور
بیاید برآرد به خورشید، سر
به ایران و توران بود شهریار
دو کشور بر آساید از کارزار

با این همه، آنگاه که دیوآز بر جان کیکاوس و دیو خشم بر جان افراسیاب به یکبارگی چیره می گردد، نقش هر دو پهلوان، رستم و پیران، محو می شود. باری، تقدیر می باید که کار خویش را به فرجام و انجام رساند.

رستم، پس از کشته شدن سیاوش، به خونخواهی او، در ابتدا، سودابهٔ سیاهکار را می کشد و آنگاه پیشاپیش سران و سرداران ایرانی، جنگی دیرپای را با افراسیاب آغاز می نماید.

بدیشان چنین گفت رستم که من
بدین کین نهادم دل و جان و تن
که اندر جهان، چون سیاوش، سوار
نبندد کمر نیز، یک نامدار
چنین کار یکسر مدارید خرد
که این کینه را خرد نتوان شمرد
ز دلها همه ترس بیرون کنید
زمین را به خون رود جیحون کنید
به یزدان که تا در جهان زنده‌ام
به کین سیاوش دل آکنده‌ام
بد آن شَخ بی‌نم، کجا خون اوی
فرو ریخت ناکار دیده گروی
بمالید خواهم همی چشم و روی
مگر بر دلم کم شود درد اوی
و گر همچنانم بود بسته چنگ
نهاده به گردن یکی پالهنگ
به خاک افکنند خوار، چون گوسفند
دو دستم ببسته به خَم کمند
و گر نه من و گرز و شمشیر تیز
بر انگیزم اندر جهان رستخیز
نبینند دو چشمم مگر گرد رزم
حرام است بر جان من، جام بزم

اما نه رستم و نه هیچ کس دیگر، نمی تواند که جنگهای ایران و توران به انجام و فرجام رساند، زیرا از آغاز، رأی ورای جهانبان بر آن بوده است که کیخسرو ـ پسر سیاوش ـ جنگهای دیرپای ایران و توران را ـ با کشتن افراسیاب، که اهریمن بی مرگش آفریده بود ـ به فرجام و انجام رساند.

آنگاه که کیخسرو، دیده به دنیا می گشاید، افراسیاب، پیران را می گوید:

بدو گفت بر من بد آید بسی
سخنها شنیدستم از هر کسی
پر آشوب گردد ازو روزگار
همی یاد دارم از آموزگار
که از تخمهٔ تور و از کیقباد
یکی شاه خیزد ز هر دو نژاد
جهانرا به مهر وی آید نیاز
همه شهر ایران برندش نماز
کنون بودنی هرچه بایست بود
ندارد غم و رنج و اندیشه، سود

افراسیاب، دیر زمانی پیش از این، دربارهٔ فرزند سیاوش و فرنگیس، به پیران گفته بود که:

و دیگر که از پیر سر موبدان
ز کار ستاره شمر بخردان
چو صلاح بر داشتندی به خور
همین راندندی همه، در به در
مرا با نبیره شگفتی بسی
نمودی به پیش پدر هر کسی
سر تخت و گنج و سپاه مرا
همان کشور و بوم و گاه مرا
شود از نبیره، سراسر تباه
ز دستش نیابم به گیتی پناه
بگیرد همه سر به سر کشورم
ز کارش بد آید همی بر سرم
کنون باورم شد که او این بگفت
که گردون گردان چه دارد نهفت
ازین دو نژاده، یکی شهریار
بیاید بگیرد جهان در کنار
به توران نماند بر و بوم درست
کلاه من اندازه گیرد نخست

و سیاوش نیز، آنگاه که افراسیاب، سراسر سیاوشگرد را فرو گرفته بود، با فرنگیس، از پسرشان، کیخسرو، گفته بود که خواهد آمد و کین پدر را از کشندگان، خواهد ستاند و شهریاری جهان را خواهد گرفت:

درخت گزین تو بار آورد
جهان را یکی شهریار آورد
سر افراز کیخسروش نام کن
به غم خوردن او را دلارام کن

نشانند بر تخت شاهی ورا
به فرمان بود مرغ و ماهی ورا
از ایران یکی لشکر آرد به کین
پر آشوب گردد سراسر زمین
بسا لشکراکز پی کین من
بپوشند جوشن به آئین من
ز گیتی سراسر برآید خروش
زمانه ز کیخسرو آید به جوش

سیاوش، درگاه و هنگام شهادت، چنین به درگاه کردگار می نالد:

سیاوش بنالید با کردگار
که ای برتر از جای و از روزگار
یکی شاخ پیدا کن از تخم من
چو خورشید تابنده بر انجمن
که خواهد ازین دشمنان کین من
کند تازه در کشور، آئین من
جهان، سر به سر، زیر پای آورد
هنرهای مردی به جای آورد

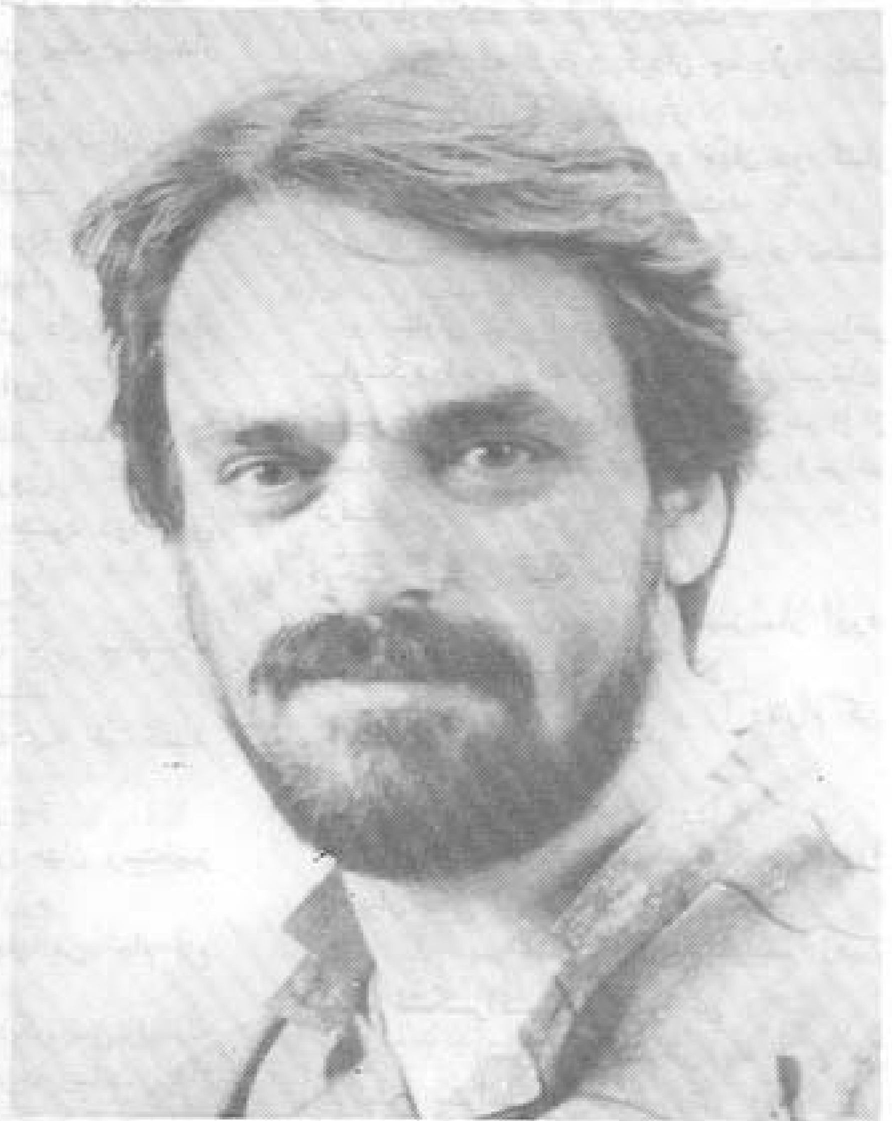
باری، به هر جهت، پیران، فرنگیس را از چنگ خشم خوفناک افراسیاب، که قصد جان او را دارد، می‌رهاند و هنگام دیده به دنیا گشادن کیخسرو، سیاوش را به خواب می بیند:

شبی قیرگون، ماه پنهان شده
به خواب اندرون مرغ و دام و دده
چنان دید سالار پیران به خواب
که شمعی بر افروختی ز آفتاب
سیاوش بد آن شمع، تیغی به دست
به آواز گفتی نشاید نشست
ازین خواب نوشین، سر آزاد کن
ز فرجام گیتی، یکی یاد کن
که روز نو آئین و جشن نوست
شب زادن شاه کیخسروست

پیران پیر و پاکدل، کیخسرو را از چنگ و چنگال مرگ به دست افراسیاب می‌رهاند و کیخسرو، سرانجام، با گرفتن انتقام پدر بی‌گناه خود از افراسیاب و گرسیوز، جنگهای دیرپای، ایران و توران را به فرجام و انجام می‌رساند.

حسین علیزاده، نوازنده و موسیقیدان معاصر:

برای رسیدن به اقتدار ملّی و فرهنگی باید به ریشه‌ها برگردیم



□ محمود میرزاده

به سراغ علیزاده رفتیم. از دید یك مصاحبه‌گر او آدمی است دشوار؛ شتابان می‌آید، می‌نشیند؛ گویی پیشاپیش می‌داند چه حرفهایی رد و بدل خواهد شد. هیچ شك نمی‌کند که شاید این بار، وضع از قراری دیگر باشد. شاید کسانی آمده‌اند او را و هنر و تفکرش را چنانکه هست، بشناسند؛ بی‌دغدغهٔ چیزی دیگر. درتمام طول دیدار به عمق عاطفی ارتباط کمتر اندیشید. شاید ما را به چشم یك بازاریاب می‌دید، و یا یك عنصر مطبوعاتی که گویی «آمده‌اند، چیزی سرهم کنند، ببرند». مدیر مؤسسهٔ ماهور هم ما را به همین چشم نگاه می‌کرد.

علیزاده، آدمی است که همیشه یك گام جلوتر از خودش حرکت می‌کند. سایه‌اش را زیر پایش له می‌کند و می‌رود. پشت سرش را هم نگاه نمی‌کند... چرا؟ گاهی... وفقط برای آنکه ببیند کجا بوده است! تند و بی‌وقفه و با صلابت حرف می‌زند؛ با زنگ مطبوعی در صدا. می‌داند چه باید بگوید و می‌گوید؛ سنجیده و با دانش. هوشیاری غریبی دارد. به ما نگاه می‌کند، با لبخندی رندانه بر لب؛ با چشمهایی از عسل!

با ما شرط می‌کند که توی حرفش ندویم. نمی‌دویم؛ فقط گاهی آهسته به رشتهٔ افکارش ناخنك می‌زنیم؛ فقط تا آنجا که ضرورت اقتضا می‌کند و بعد آهسته بر می‌گردیم سرجای اولمان؛ و او سرشار از انرژی حیاتی، رشتهٔ سخن را به دست می‌گیرد. این، آن علیزاده‌ای نیستٌ که ما می‌شناسیم؛ با همه جاذبه‌هایش در سخن گفتن، ترجیح می‌دهیم بیشتر، به صدای سازش گوش کنیم؛ شاید اگر رشتهٔ کلام را از دست بگذارد، بر توسن راهوار دیگری بنشیند آن‌گونه که در «ترکمن» چنین کرد.

در «ترکمن» در فضایی و همگون، علیزاده به تك سواری در تب و تاب می‌ماند و شگفتا که این اثر، به تنهایی می‌تواند همه حرفهای پراکندهٔ او را از آسمان و ریسمان در خود خلاصه کند. ترکمن، تصویری است کامل و هشدار دهنده از علیزاده، آن گونه که «بوده»، «هست» و «خواهد بود». ترکمن به تومار سرنوشت می‌ماند. هم از آن‌رو که همه خاطره‌ها و یادبودها، انبوه امیدها و حرمانهای نسل ما را در خود نهفته دارد؛ تردیدها و طغیانهای نسل ما را؛ تلخکامیها و کامیابی‌ها و زنجیره‌ای از تخیّلات و اوهام توأمان ما را در تداومی بی گُسست...

در «ترکمن» باشتاب از گذر حادثه‌ها می‌گذرد؛ بر اسبی یال افشان، به تاخت در منظر حضور ما، ره می‌گشاید. خواب و آرام ما را برمی‌آشوبد. در هاله‌ای از رمز و راز، شتابناك، از خالی معبری پیموده نشده، می‌گذرد تا پیام رهایی خود را در دور دست حادثه‌ها بربلندترین فراز عاطفه بیاویزد.

نوزانده، گویی بر معبر زندگی ایستاده است و از آنجا سرنوشت عشق را درگذر از حادثه‌ها می‌نگرد.

مضرابهای پرخون علیزاده در جان نسل ما طنینی دیگر دارد. راست است که نغمه‌های او نویدبخش بیداری است، نه خواب؛ در نغمه‌های او خروش خشم آهنگ زمانهٔ بیداد را باز می‌یابیم. در جهانی از ستمکاریها در پس مضرابهای پرطنین این جوان پرشور فریاد نسل بر شر و شور و شیفتهٔ ما شنیدنی است: «من اعتراض دارم!»

در امتداد جستجوهای خود تا مرز آنسوها رفته است و اگر نیك بنگریم خود را یافته است و چنین است که در آثارش از اعتبار تجربه‌هایی خبر می‌دهد که تمامی او را در برگرفته‌اند. تجربه‌هایی پرخون که می‌جوشند و می‌خروشند و روایتگر صادق و صمیمی احساسات و اندیشه‌های اویند؛ طبیعی و بی‌تصنع!

علیزاده بر آن است که باید قلمرو بی‌حصار نغمه‌ها را شناخت و در پی کشف عرصه‌های تازه‌تر بود. راست است که تا زمانی که آهنگسازان ما از تاقچهٔ تنگ عادتهای مألوف به در نیایند و به جای خرج کردن از کیسهٔ گذشتگان و پیروی از سنت میراث خواری، خود چیزی عرضه نکنند، کاری ارزشمند و بدیع خلق نمی‌شود. استقلال لازمهٔ رهایی است و رهایی، خود، نفس حرکت است!

علیزاده امکانات موسیقی ایران را می‌شناسد و می‌داند که میدان برای کارهای تازه تا چه حد فراخ و گسترده است.

او می‌کوشد روایت جدیدی از موسیقی کهن به دست دهد و حتی‌المقدور روایت خود را نیز بیان کند. از همین‌رو، زبان جدیدی را به کار گرفته است که الزاماً از کوچه باغهای آشنا و گذرگاههای مشخص نمی‌گذرد. علیزاده می‌کوشد تجربه‌های خود را از معبری تازه عبور دهد. گذرگاههایی که الزاماً صاف و هموار نیستند؛ اما به هرحال، حکایت از راهی تازه و سلوکی نو دارند.

علیزاده از آن دست آهنگسازانی است که نمی‌خواهد [و البته نمی‌تواند] خود را از تأثیر مقتضیات و فرایندهای جهان امروز برکنار دارد و

چنین است که نمی‌تواند دریچه‌های ارتباط خود را با جهان امروز و همه نقش و نگارهای تازه آن ببندد و صرفاً در چارچوب سنتها دست و پا بزند.

با این همه، علیزاده، آهنگسازی است که در مسیر تجربه‌های خود، همواره جانب اعتدال را رعایت کرده است. علیزاده از دورترین گذشته‌ها به آینده می‌نگرد و از بلندترین فرازهای حال، محوترین یاد و یادگارهای گذشته را نیز می‌بیند. به تعبیر دیگر او گرچه در شعاع موسیقی سنتی سیر می‌کند، اما از خود نیز پرتوی دارد و می‌خواهد مستقل باشد و امکانات و توانایی‌های خود را تحقق ببخشد.

احساس ویژه و منحصر به فرد آهنگساز، بیان ویژه‌ای را می‌طلبد که الزاماً فقط در چارچوب ردیف سنتی نمی‌گنجد و بنابراین، به قالبی نو و متناسب نیاز دارد.

تجربه‌های نخستین او به ما می‌گوید که چگونه با حاصل کارهای بعدی او روبرو شویم و با چه دیدی مناظر و مرایای سفرهای بعدی او را تماشا کنیم و درهم تنیدن تجربه‌های او را ببینیم.

دور نرویم! گفت و گو با علیزاده، علی‌رغم همه دشواریها، واقعاً ارزشش را داشت. با هم می‌خوانیم:



□ آقای علیزاده! ما کم و بیش در جریان فعالیتهای هنری شما هستیم و تجربه‌های پربار شما را در عرصه‌های مختلف موسیقی دنبال می‌کنیم. شور و پویایی شما را در جستجوهای شما می‌بینیم و از حاصل کنکاشهای بی‌وقفهٔ شما به وجد می‌آییم. امّا به نظر می‌رسد که تجربه‌های شما خط سیر مشخّصی را دنبال نمی‌کند. نفس تجربه کردن را کیست که انکار کند؛ مشروط به آن که در نظامی هماهنگ و هدفمند سیر کند؛ این روزها این نگرانی ابراز می‌شود که مجموعه‌ای از تجربه‌های پراکنده، ممکن است به سرانجام مطلوب دست نیابد و به تشتت و پراکندگی بینجامد...

■ آنچه شما تجربه می‌خوانید، من ترجیحاً «جستجو» می‌نامم. در این جستجوهاست که امید یافتن چیزهای تازه وجود دارد. طبیعی است که برای پرهیز از تقلید و تکرار، باید به ذهن آزادی عمل داد. یعنی عرصه را باید فراختر گرفت. من در زمینه‌های مختلف، دست به تجربه زده‌ام. امّا همه این تجربه‌ها با یکدیگر به نوعی، قرابت و پیوند دارد. منظورم این است که همهٔ آنها در جهت هدف معینی قرار دارند و علی‌رغم پراکندگی صوری، از انسجام برخوردارند. می‌توان گفت نخی پنهان آنها را به هم پیوند می‌دهد.

ما شرایط پر فراز و نشیبی را پشت سر گذاشته‌ایم. هریک از وقایع سالهای اخیر، به تنهایی می‌تواند ذهن ما را عمیقاً به خود مشغول کند. هر اثری در پاسخ به اوضاع زمانی و مکانی خاصی ساخته می‌شود و به تعبیری، واکنش حسّی و عاطفی من در قبال آن چیزی است که در درون و برون من می‌گذرد. می‌توانم بگویم تجربه‌های گوناگونی را پشت سر گذاشته‌ام و گمان می‌کنم جستجوهای خود را کم و بیش به سرانجامی دلخواه رسانده‌ام؛ اگرچه خوب می‌دانم که جستجو را پایانی نیست.

□ شما به زمینه‌های مختلف پرداخته‌اید. به طوری که می‌توان آثار شما را به سه دسته تقسیم کرد: نخست آثاری که در قلمرو موسیقی سنتی و ردیف نوازی صورت گرفته؛ دوم کارهایی که با الهام از موسیقی سنتی ساخته شده و روایت جدیدی است از موسیقی سنتی و سوم کارهای ارکسترال. از جهتی می‌توان گفت که شما در بند هیچ تجربه‌ای نمانده‌اید و کوشیده‌اید عناصر پویای درون هر تجربه را به تجربه‌های بعدی پیوند بزنید و از مصالح آن برای ساختن کارهای بعدی استفاده کنید. همه این کوششها به جای خود مثبت و سازنده است و جای چند و چون چندانی(!) باقی نمی‌گذارد. امّا وقتی به تجربه‌های اخیر شما نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که با شتاب از قلمرو اصلی کار خود، یعنی زمینه‌های سنتی و ملّی دور می‌شوید و چنین است که انتشار برخی آثار شما در برخی محافل، این نگرانی را برانگیخته است که گویا به راهی می‌روید که در هرحال، در چشم‌انداز موسیقی سنتی و ملّی ایران نیست.

■ این نگرانی بیهوده است. کسانی که با پیشینهٔ تحصیلی و آموزشی و سیر تجربه‌های من آشنایی دارند، می‌دانند که بخشی از مهمترین تجربه‌های من به قلمرو موسیقی سنتی و ردیف نوازی و بداهه پردازی اختصاص دارد و پیوندهای عمیق من با موسیقی سنتی انکارناشدنی است. از سویی، من اساساً به موسیقی بی‌هویت و بی‌ریشه اعتقادی ندارم.

□ این نگرانی با رویکرد شما به تکنیکهای چند صدایی (پلی فونیک) و بهره‌گیری از سازهای غربی آغاز شد... از «نینوا»!

■ در نینوا اگرچه از سازها و تکنیکهای جهانی استفاده شده، اما محتوای آن، عمیقاً ملّی و ایرانی است. آنچه مهم است محتوا و جوهر حسّی اثر است و این که تا چه حد می‌تواند با جامعه رابطه برقرار کند. نوع ساز و تکنیک را من در حکم وسیله می‌دانم؛ در این مورد خاصّ، مهّم «هدف» است!

□ «نینوا» تجربه‌ای موفق بود و توانست با مجموعهٔ ذوق و پسند ملّی و حتی مذهبی ما رابطه برقرار کند. بویژه آن که در این اثر، نی با همهٔ ابعاد و امکانات تکنیکی و احساسی خود حضور دارد. از سویی شنیده‌ایم که این اثر به عنوان یك اثر شاخص ملّی، مورد توجه بسیاری از صاحب‌نظران خارجی قرار گرفته است... امّا «عصیان»! با این شتاب به کجا می‌روید؟! آیا چنانکه از نامش بر می‌آید (عنوان سمبلیك آن)، بیانگر آغاز مرحلهٔ جدیدی در خط سیر کارهای شما نیست؟

■ نه. «عصیان» یك تجربهٔ ویژه است و به حکم ضرورت خاصّی در مقطع معیّنی ساخته شده است. زمانی که در خارج از کشور بودم، این ضرورت پیش آمد و قرار شد من و چند تن از آهنگسازان دیگری که به این شیوهٔ آهنگسازی توجه نشان می‌دهند، قطعاتی در این فرم و قالب بسازیم؛ من هم این قطعه را ساختم. «عصیان» تجربه‌ای در امتداد تجربه‌های هماهنگ من نیست. کاری است در پاسخ به ضرورتی و تجربه‌ای است که در خود تمام شده...

□ برای کسانی که با کنجکاوی و اشتیاق، تجربه‌های شما را دنبال می‌کنند، پویایی شما قابل درک است. ما در این گفت و شنود، در مقام ارزیابی کارهای شما نیستیم. طبیعت

گفت و گو نیز چنین اقتضایی ندارد. تنها به عنوان ایجاد انگیزه‌ای برای ادامهٔ گفت و گو می‌توان گفت یکی از مُشخصه‌های آثار شما فرا رفتن از قالبهای مألوف و متداول است؛ به طوری که گامهای بعدی شما قابل پیش بینی نیست...

■ مهّم آن است که دربند تکرار گرفتار نشویم. انسان باید بتواند ظرفیتهای وجودی خود را گسترش بدهد و به توانایی‌های خود تحقق ببخشد. اگر چیزی «بالقوه» وجود دارد، باید «بالفعل» شود. من به هیچ کس تعهّد نداده‌ام که تکرارگر تجربه‌های گذشته باشم. هرگز خود را به قلمرو خاصی محدود نکرده‌ام. کوشیده‌ام در جریان عمده‌ترین تجربه‌های زمان خود باشم. هیچ چیز خلق‌الساعه ساخته نمی‌شود. در موسیقی ما هیچ چیز خود به خود اتفاق نمی‌افتد. آهنگسازی که می‌خواهد کاری ارزشمند به وجود آورد، باید چکیدهٔ تجربه‌های گذشته را در خود داشته باشد.

□ به تعبیری از آنجا آغاز کند که دیگران به پایان رسانده‌اند...

■ دقیقاً... و این دشوار است. باید هشیارانه در متن تجربه‌های دوران خود حضور پیدا کنی و از همه مهمتر، باید آنها را درونی کرده باشی. یعنی جوهر و عنصر اصلی آنها را جذب جان خود کرده باشی. در غیر این صورت، نمی‌توان حرف تازه‌ای زد.

□ به تجربه‌های مشخص شما بپردازیم. فکر می‌کنید تا چه حد در این جهت موفق بوده‌اید؟

■ داوری دربارهٔ کارهایم برعهدهٔ من نیست. وظیفهٔ من هم نیست... امّا فکر می‌کنم در هر اثری باید چیزی نو، چیزی مرتبط با زمان حال و اوضاع و شرایط وجود داشته باشد. این پویایی در هر اثری که عمیقاً با زندگی مردم در ارتباط باشد، وجود دارد. اگر موسیقی ایرانی عمیقاً و به طور گسترده با مردم و زندگی آنها ارتباط دارد، یعنی از ظرفیت تطبیق با زمان برخوردار است. می‌بینید که موسیقی ما علی‌رغم تحریم چند صد ساله، همچنان باقی مانده است. بقای هیچ پدیده‌ای بی‌علّت نیست. از خود بپرسیم چطور تحریم موسیقی با سرشت نافذ آن سر سازگاری دارد؟ واقعاً موسیقی همیشه یکی از مهمترین موضوعات فرهنگی جامعهٔ ما بوده و خواهد بود و این توجه و اقبال فزاینده، از بروز تحولی فراگیر در آن نشان دارد. به رغم همهٔ موانع، تضادها و تناقضها، موسیقی همچنان مطرحترین مقولهٔ هنری وفرهنگی است.

□ تضادها و تناقضها؟

■ شاید در هیچ جامعه‌ای در مورد یك مقولهٔ هنری این قدر تضاد و اختلاف نظر وجود نداشته باشد که یکی زندگیش را روی موسیقی و عشق به آن می‌گذارد و دیگری چنان با آن در ستیز است که حاضر نیست به ساز نگاه کند. شما در کمتر جامعه‌ای با این مسأله روبرو می‌شوید که یك موسیقیدان، در مقطعی از زندگی خود، ناگهان دستخوش تردید شود. ساز خود را بشکند و توبه کند. یکی از تلخ‌ترین خاطرات من، به ملاقات موسیقیدان عالیقدری مربوط می‌شود که دیگر دست به ساز نمی‌برد. اودر هاله‌ای از اندوه به من گفت که توبه کرده است.

□ شاید در همین افراطها و تفریطها نیز بتوان جلوه‌هایی از «نفوذ خاصّ» موسیقی را دید.

موسیقی ما تحریمی تاریخی داشته است. هنوز هم در مورد موسیقی، سکوتی پرابهام وجود دارد. و علی‌رغم رفع موانع شرعی و فتاوای مشخص حضرت امام(ره) و مقام معظم رهبری هنوز هیچ برنامهٔ جدّی و سنجیده‌ای در زمینهٔ موسیقی وجود ندارد. انگار نه انگار که موسیقی نیز یکی از هنرهاست...

■ ظاهراً اشارهٔ شما به سیاستهای دولت در زمینهٔ موسیقی است. به نظر می‌رسد که مسئولان، بسیار با احتیاط عمل می‌کنند و این در حالی است که مردم ما به عنوان یکی از فرهیخته‌ترین مردم معتقد و با فرهنگ جهان شروع کرده‌اند به بازیافت ارزشهای فرهنگی خود و سیاستهای هنری و فرهنگی موجود، به هیچ وجه پاسخگوی نیازهای عمیق آنها نیست. متأسفانه نحوهٔ نگاه کردن مسئولان به موسیقی کشورمان نشانگر عدم شناخت صحیح آنها از مقتضیات و فرایندهای اجتماعی و فرهنگی است. به موسیقی به عنوان یك وسیلهٔ سرگرمی یا وسیله‌ای برای پر کردن کمبود برنامه‌های رادیو و تلویزیون نگریسته می‌شود. هنوز که هنوز است، جای بحث و بررسی در زمینهٔ موسیقی خالی است. یك قطعهٔ موسیقی، همراه با اسلاید یا فیلم مربوط به طبیعت و آب روان و پرواز پرنده همهٔ آن چیزی است که تحت عنوان هنر موسیقی، ـ صرفنظر از جنبه‌های علمی و کاربردهای فرهنگی آن ـ پخش می‌شود. هیچ برنامه‌ای برای آموزش و تفسیر موسیقی وجود ندارد. موسیقی یك هنر فراگیر مردمی است و با زندگی، روح و عاطفهٔ مردم آمیخته است و نمی‌توان آن را نادیده گرفت. در جامعهٔ ما موسیقی بلاتکلیف‌ترین مقولهٔ هنری است و عجیب است که علیرغم اهمیّت ویژهٔ آن، هیچ بحث جدّی و راهگشایی دربارهٔ موسیقی وجود ندارد. تقریباً دربارهٔ تمام مسائل و مقولات فرهنگی و هنری سخن می‌رود. امّا نوبت به موسیقی که می‌رسد، معمولاً از پرداختن به آن طفره می‌روند. به جای یافتن زمینه‌های صحیح و سنجیده، پای ذوق و سلیقهٔ شخصی به میان می‌آید. هنوز نقد و تحلیلهای موسیقی در مرحلهٔ ابتدایی است. توصیفاتی که از موسیقی می‌شود، بیشتر کلیشه‌ای و غیر دقیق است. وقتی حتی از اهل موسیقی می‌پرسید که این قطعه چطور بود، پاسخهایی که می‌شنوید چنان ابتدایی است که حیرت می‌کنید. اگر نمونه بخواهید، اکثر اظهارنظرها حول این عبارات دور می‌زند که مثلاً: قطعه‌ای که شنیدیم «حال ندارد»! یا «صدای فلان خواننده بی نمك است». اینها و عباراتی نظیر این، مجموعهٔ الفاظ و عباراتی است که برای توصیف یك قطعهٔ موسیقی می‌شنوید. هنوز زبان رسا و دقیقی برای توصیف و ارزیابی موسیقی ایرانی وجود ندارد و چنین است که، حتی آقای مجید کیانی که سالهاست در زمینهٔ موسیقی سنتی تحقیق می‌کنند، در توصیف شیوه‌های نو از زندگی، عباراتی نظیر «شیرین نوازی» و نظائر آن را به کار می‌برند که به هر حال، غیر تخصصی و غیر علمی [و به یك تعبیر دیگر: «حسّی»] است، چون براین اساس، اگر کسی شیرین نواز نباشد، تلخ نواز است. نام «مرکز سرود و آهنگهای انقلابی» هم از جمله عناوینی است که جای تأمل بسیار دارد. مگر کلمهٔ موسیقی چه اشکالی دارد که به جای آن سرود و آهنگهای انقلابی را به کار ببریم؟ چگونه می‌توان سرود را که یکی از فرمهای سادهٔ موسیقی است، به موسیقی با بار معنایی ویژه‌اش اطلاق کنیم؟ مثل این است که به جای واحد «شعر» بگوئیم «واحد دو بیتی»! واقعاً جا دارد که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که عهده‌دار وظائف سنگین فرهنگی و هنری است، به این موضوعات رسیدگی کند. با مقولهٔ هنر و فرهنگ نباید سطحی برخورد کرد. مردم را دست کم نگیریم و در کشوری که مهد هنر و فرهنگ و اندیشه است، از کاربرد صریح و صحیح کلمات [آن هم در مواردی که منع شرعی و قانونی ندارد] واهمه نداشته باشیم. مگر موسیقی همان کلمه‌ای نیست که متفکران اسلامی قرنها دربارهٔ آن به تحقیق و پژوهش پرداخته‌اند. آیا می‌توانیم بگوئیم که فارابی، ابن‌سینا و صفی‌الدین ارموی و حافظ مراغه‌ای و عطّار و مولوی و دیگران در مورد کاربرد این لفظ مرتکب خطا شده‌اند؟! دیگر واقعاً بعضی سیاستها توجیه‌پذیر نیست... واقعاً باید پرسید بعضی سخت‌گیریها [مانند حساسیّت شدید در مورد شکل ساز، و نه صدای آن] برای چیست و در شرایطی که هیچ‌گونه منع شرعی برای موسیقی غیر مطرب و با ارزش و اصیل وجود ندارد، چه هدفی را دنبال می‌کند. در دورانی که مردم به وسیلهٔ ارتباطات جهانی به یکدیگر نزدیك شده‌اند و همه چیز با شتاب عظیمی دستخوش تحولی عظیم شده است، چگونه می‌توان به چنین تمهیدات ساده دلانه‌ای دل خوش داشت و با مقتضیات زمانه هماهنگ شد؟ ما نیازمند بازنگری و ارزیابی ارزشهای واقعی خود هستیم. باید بدانیم کجا ایستاده‌ایم و که هستیم و در رویارویی و مواجهه با فرهنگها از چه قابلیتها و توانایی‌هایی برخورداریم.

□ در طول این گفت و شنود و دیدارهایی که برای تدارك و تنظیم این مصاحبه صورت

□ بخشی از مهمترین تجربه‌های من به قلمرو موسیقی سنتی و ردیف‌نوازی و بداهه‌پردازی اختصاص دارد و پیوندهای عمیق من با موسیقی سنتی انکارناشدنی است؛ از سویی، من اساساً به موسیقی بی‌هویت و بی‌ریشه اعتقادی ندارم.

□ من به هیچ‌کس تعهد نداده‌ام که تکرارگر تجربه‌های گذشته باشم؛ هرگز خود را به قلمرو خاصی محدود نکرده‌ام و کوشیده‌ام در جریان عمده‌ترین تجربه‌های زمان خود باشم.

□ در موسیقی ما هیچ چیز خود به خود اتفاق نمی‌افتد؛ آهنگسازی که می‌خواهد کاری ارزشمند به وجود آورد، باید چکیدهٔ تجربه‌های گذشته را در خود داشته باشد.

□ موسیقی ایرانی عمیقاً و به طور گسترده با مردم و زندگی آنها ارتباط دارد، یعنی از ظرفیت تطبیق با زمان برخوردار است؛ می‌بینید که موسیقی ما علی‌رغم تحریم چند صدساله، همچنان باقی مانده است.



□ به نظر می رسد که مسئولان، بسیار با احتیاط عمل می کنند و این درحالی است که مردم ما به عنوان یکی از فرهیخته‌ترین مردم معتقد و با فرهنگ جهان شروع کرده‌اند به بازیافت ارزشهای فرهنگی خود و سیاستهای هنری و فرهنگی موجود به هیچ‌وجه پاسخگوی نیازهای آنها نیست.

□ شما اگر از بزرگترین نوازندگان ساکسیفون، یا کسانی که موسیقی ملل جهان را می‌شناسند بپرسید: «کسایی کیست؟» او را به خوبی می‌شناسند و این درحالی است که شاید بعضی از مردم ما دربارهٔ او چیزی ندانند و اساساً با شیوهٔ کار و قابلیتهای هنری او آشنایی نداشته باشند.

گرفت. شما مدام بر یک نکته تأکید کرده‌اید: «هویت فرهنگی». با توجه به اهمیت موضوع، برای آنکه پرتو تازه‌ای به این مبحث افکنده شود، چطور است از دیدگاههای شما در این زمینه آگاه شویم...

■ فرهنگ مقوله‌ای است که به تمامی جهان تعلق می‌گیرد. فرهنگ، دستاورد همت و تلاش مردم هر نقطه از جهان در طول تاریخشان است. به نظر من، یك فرد متولد شده در غرب که فرهیخته باشد و روح و جوهر فرهنگ را درك کرده باشد نسبت به فرهنگ غنی و عظیم ما احساس بیگانگی نخواهد کرد. چون ریشه‌های اساسی فرهنگ بشری از یك منشا آب می‌خورد. امروزه، موسیقیدانان و آهنگسازان بزرگ چشم به تمام دنیا و دردها و مسائل مشترك انسانی دارند و به هیچ‌وجه خود را در قالبهای بسته محدود نمی‌کنند. موسیقی به عنوان هنری که از ذهن انسان هنرمند تراوش می‌کند، به همه مردم جهان تعلق دارد و مهم نیست که از کجا برخاسته باشد. متأسفانه تقسیم‌بندی موسیقی به علمی و غیر علمی این توهم را برانگیخته که موسیقی ملل مشرق و از جمله موسیقی سنتی ایران، «غیر علمی» است. در حالی که هر موسیقی، اصول و قواعد ویژهٔ خود را دارد و اطلاق موسیقی علمی و غیر علمی از بیخ و بن نامربوط است. هیچ کس نمی‌تواند بگوید «بسم الله خان» هنرمند برجسته ای نیست، چون از قواعد موسیقی غربی استفاده نمی‌کند. در قرن ما، در گوشه و کنار جهان، هنرمندان برجسته ای در قالبها و فرمهای مختلف به فعالیت مشغولند. نمی‌خواهم بگویم که همه آنها ارزش یکسان دارند؛ اصلاً مسأله بر سر یکسان بودن و برتری این یا آن هنرمند نیست. ما در شرق، موسیقیدانان بزرگی داریم که چه در قالب تکنوازی و چه در قالب آهنگسازی فعالیت‌های درخشانی دارند. می‌دانید که یکی از ارکان اصلی موسیقی شرق «بداهه نوازی» است. شاید بسیاری از مردم ندانند که در شرق ارزش یك نوازندهٔ برجسته یا بداهه نواز برابر با یك آهنگساز برجسته در غرب است. وقتی می گوییم فلان کس استاد بداهه نوازی است یعنی تمام خصلتهای یك موسیقیدان را داراست. البته در نظر تمامی کسانی که در اثر حقارت فرهنگی عادت کرده‌اند که به هنرمندان خلاق خودی کم بها بدهند، این حرف پذیرفتنی نیست. در حال حاضر، چون موسیقی جاز مورد توجه آهنگسازان در سطح جهان قرار دارد، اگر شما بگویید فلانی استاد بداهه نوازی در موسیقی جاز است، بسیاری از روشنفکران یا هنرمندان ما ممکن است فکر کنند ارزش و قدر او بیشتر از «شاه میرزاد» سُرنا نواز برجستهٔ لرستان یا استاد «بسم الله خان» است.

□ شاه میرزاد؟ شما او را بداهه‌نوازی در ردیف نوازندگان برجستهٔ جهان قلمداد می کنید؟ معیار شما کدام است؟

■ از نظر تسلّط بر «ساز»ش، یکی از نوازندگان برجسته است. او قادر است تمام ذهنیات خود را به طرزی بدیع روی این ساز پیاده کند. البته اگر دنبال معیارهای انجانی می گردید، باید بگویم برای شناخت توانمندیهای شاه میرزاد، دنبال «معیارهای غربی» نگردید. ممکن است سالها قدر او شناخته نشود. امّا من با همهٔ مسئولیتم می گویم که او با برجسته ترین نوازندگان و تکنوازان جاز در غرب برابری می کند. ما در تاریخ موسیقی خود، چهره های شاخص و توانایی داشته و داریم. متأسفانه، خودباختگی ملل مشرق در برابر غرب، باعث شده است که ارزشهای خودمان را از دریچهٔ چشم غربیها ببینیم و با معیارهای زیبایی شناسی غربی به مظاهر هنری خودمان نگاه کنیم. شما ببینید، «نصرت فتحعلی خان» خوانندهٔ پاکستانی را در همه دنیا می شناسند. از سوی دیگر، ما «شجریان» را داریم که نه تنها خواننده ای است در مقیاس ملّی، بلکه خواننده‌ای در سطح جهانی است.

در زمینه تکنوازی براساس بداهه‌پردازی ما چهره های برجسته ای چون استاد کسایی داریم که در سطح جهان از اعتباری خاص برخوردار است. شما اگر از بزرگترین نوازندگان ساکسیفون، یا کسانی که موسیقی ملل جهان را می شناسند بپرسید، کسایی کیست؟ او را به خوبی می شناسند و این درحالی است که شاید بعضی از مردم ما دربارهٔ او چیزی ندانند و اساساً با شیوهٔ کار او و قابلیتهای هنریش آشنایی نداشته باشند. شاید اگر او به جای «نی»، ساکسیفون می‌زد، خیلی از خودباختگان برای آنکه خودی نشان دهند، وانمود می کردند که او را می شناسند! حال آنکه به نظر من، او با بزرگترین تکنوازان [سولیستهای] دنیا برابر است. در سفری که به پاریس داشتم، روزی برای خرید به یك صفحه فروشی رفته بودم. همین طور که دنبال صفحهٔ مورد نظرم می گشتم، توجهم به فرد دیگری جلب شد که صفحه ای از آثار کسایی دردست داشت و معلوم شد در زمینه جاز و سازهای بادی تخصص دارد. با هیجان غریبی دربارهٔ ارزش کار **استاد کسایی** سخن می گفت و البته نمی‌دانست که من ایرانی هستم و کم و بیش چیزهایی دربارهٔ استاد و نقش و نشان او به گوشم رسیده است!

□ آقای علیزاده شما مدام براین نکته تاکید می کنید، که هنر موسیقی را نباید با قالبهای از پیش تعیین شده و یك بعدی سنجید. بدین ترتیب، آیا در پی یافتن ملاکهای جامعتر و فراگیرتری هستید؟

■ من به «موسیقی برتر» اعتقاد ندارم. به نظر من موسیقی انواعی دارد و نمی‌توان یکی را بردیگری ترجیح داد. همه موسیقی‌های خوب دنیا جایگاه ویژهٔ خود را دارند. شما نمی توانید بگویید موسیقی یا شعر مردم فلان ناحیه بد یا خوب است. همچنان که نمی‌توان گفت مردم فلان منطقه احساس ندارند. ما نمی توانیم بگوئیم گلهای یاس بعضی مناطق دنیا زشت است. اگر گل را سمبل نوعی زیبایی بگیریم، در هر شرایط آن را زیبا می یابیم؛ همین طور تراوشهای اصیل و با ارزش احساسی وهنری انسانها را نمی توان زشت دانست.

□ متاسفانه، نداشتن معیاری جامع برای ارزشیابی، باعث شده که در بسیاری از زمینه‌های هنری و فرهنگی و زیبایی شناختی ــ خواسته یا ناخواسته ــ به معیارهای غربی متوسل شویم.

■ بله و تا زمانی که به تدوین اصول و قواعد هنری و فرهنگی خود نپردازیم احتمالاً در هر کاری به تایید بیگانگان چشم خواهیم دوخت و مثلاً اگر گوته شعر حافظ را نستاید، یافیتزجرالد شعر خیام را در مقیاس جهانی معرفی نکند، گویی بعضی از ما، قدر و بهای آن را درك نمی کنیم. من یکی حقارت فرهنگی را تاب نمی‌آورم، اما در عین حال، تعصب و خودمحوری را هم مردود می‌شمارم.

□ می بینیم که مدام به زمینه‌های فرهنگی و ارزشهای ملی برمی گردید. انگار کفهٔ گفت و گوی ما بیشتر در این مقولات سنگینی می کند. به نظر می رسد که جای چنین بحثی

خالی است و پرداختن به موسیقی و موضوعات مربوط به آن، بدون توجه به این موضوعات بنیادی، گذر در ظلمات است.

■ فرهنگ غرب، مقوله‌ای است که باید آن را شناخت، نه باید شیفتهٔ آن شد و در برابر آن احساس حقارت کرد و نه بدون شناخت صحیح با آن در ستیز قرار گرفت. کسانی که این همه از غرب داد سخن می‌دهند، دچار خودباختگی هستند. فرهنگ غرب یکپارچه نیست. در واقع آمیزه‌ای است از جنبه‌های مثبت و منفی، سازنده و مخرب. فرهنگ غرب از سویی منادی علم و هنر و فلسفه و تکنولوژی و دموکراسی است و از سویی نمایانگر فرهنگ تهاجم و تجاوز و فساد و الحاد است. آیا نمی‌توان این دو جنبه را از یکدیگر جدا کرد؟ به نظر بنده هر کجا که با اندیشه و منطق پیش می‌آید، می‌توان بی‌هیچ خودباختگی و هوشیارانه به تبادل‌نظر پرداخت. ما با ابعاد مثبت فرهنگ غرب مانند نظم و کار جدی و امثال آن که مساله‌ای نداریم. آنچه ما را به رویارویی با غرب می‌کشاند، چهرهٔ کریه سوداگری، سلطه‌طلبی و تجاوز و تهاجم است. برای پرهیز از این دام، ما راهی جز بازگشت به «**خود**» و شناخت ارزشهای ملی و فرهنگی و در نهایت، رسیدن به «**اقتدار فرهنگی خویش**» نداریم. اقتدار ملی و فرهنگی، چهرهٔ دیگر **خودباوری** است و ریشه‌های خودباوری، از سرچشمه‌های شناخت و آگاهی عمیق آب می‌خورد. باید بپرسیم که ما که هستیم؟ و پیداست که باید به ریشه‌ها برگردیم.

هستی ما در هویت ما متجلی است. البته این بدان معنا نیست که اسیر خامی و تعصب شویم و چشم بسته هر آنچه را که از ما نیست، بیگانه تلقی کنیم. اگر تجربه‌های جهانی بتواند در خدمت فرهنگ و باورهای ما باشد، چرا هوشیارانه از آن استفاده نکنیم؟ ما در دورانی زندگی می‌کنیم که داد و ستد فرهنگی با شدت بیشتری رواج یافته است. فرهنگ بشری و موسیقی که بخشی از این مجموعه است، هرگز از داد و ستد و تاثیر و تاثر بی‌نیاز و برکنار نبوده است و البته اگر قرار است چیزی بگیریم باید قادر باشیم چیزی نیز عرضه کنیم. از سوی دیگر باید بدانیم به چه مباهات می‌کنیم. مبادا یکسونگری و خامی و توهم بر دیدگاههای ما حاکم شده باشد. اگر معیاری برای ارزشیابی نداشته باشیم، بی‌گمان در دام افراط و تفریط گرفتار خواهیم شد. پذیرش بی‌چون و چرای هر چیز در موسیقی، ولو سنتهای ملی، مترادف سنت‌گرایی افراطی است. سنت «نقد و بررسی» را باید به همه ابعاد زندگی فردی و اجتماعی خود تعمیم دهیم. نیاز به تجدیدنظر و خانه تکانی داریم هنر و فرهنگ نه در انحصار ماست و نه در ید اختیار دیگران و همان گونه که دانش و تکنولوژی می‌تواند در خدمت رفاه و آسایش انسان معاصر ـ در هر کجا ـ قرار بگیرد، عناصر اصیل و انسانی هنر و فرهنگ نیز می‌تواند به رشد و تعالی انسانها کمك کند. غرب تنها یك رو ندارد. در کنار سلطه‌گری و تجاوزطلبی و تجمل‌پرستی و فساد، اندیشه و تجربهٔ درست هم هست. ما که با دانش و علم غرب ستیزی نداریم. گرچه در بسیاری موارد با نمودهای فرهنگی و اعتقادی آن اختلاف نظر داریم.

□ به موضوع اصلی بازگردیم: به موسیقی سنتی و دیدگاههای شما در این زمینه.

■ چرا باید موسیقی ایرانی را محدود به موسیقی سنتی کنیم؟ موسیقی ایرانی یا موسیقی ملی طیف وسیعتری را در برمی‌گیرد که موسیقی سنتی یکی از بخشهای بنیادی آن است. اصطلاح موسیقی سنتی خودش سوغات غرب است و معادل «ترادیسیون» یا «تردیشنال» فرنگی است. ما دربست تقسیم‌بندی غربیها را از موسیقی پذیرفتیم. بی‌آنکه بپرسیم این «موسیقی سنتی»، سنت کجاست و کدام بخش از قلمرو جغرافیایی ایران را در برمی‌گیرد. هنوز توافق نظری در مورد موسیقی سنتی و ملی وجود ندارد. نقاط اشتراك و نقاط اختلاف این دو کدام است. واقعاً موسیقی سنتی ما که معمولاً به موسیقی ردیف اطلاق می‌شود. گویای موسیقی کدام نواحی با کدام پیشینهٔ تاریخی و جغرافیایی است؟ آیا سنتهای موسیقی نواحی دیگر در آن وجود ندارد؟ در بررسی نامها و عناوین گوشه‌ها گاه به اسامی خاصی برمی‌خوریم که معلوم است از موسیقی نواحی دیگر در موسیقی ایران رسوخ کرده است.

□ آیا به نظر شما موسیقی سنتی ظرفیت تحول دارد؟

■ ردیف موسیقی، به عنوان یك میراث فرهنگی می‌تواند پشتوانهٔ محتوای ذهنی ما را تشکیل بدهد، اما در آن نمی‌توانیم تحول ایجاد کنیم. به جای آن می‌توانیم و باید چیزی تازه متولد کنیم. در این چیز جدید، تحول می‌تواند مفهوم داشته باشد. چون در آن، عناصری از گذشته و حال و آینده وجود دارد قرار نیست، در مجموعهٔ سنتهای موسیقی خود تغییری بدهیم؛ و مثلاً به جای درآمد ماهور، گوشهٔ شکسته را

□ تا زمانی که به تدوین اصول و قواعد هنری و فرهنگی خود نپردازیم، احتمالاً در هر کاری به تأیید بیگانگان چشم خواهیم دوخت و مثلاً اگر گوته شعر حافظ را نستاید، یا فیتز جرالد شعر خیام را در مقیاس جهانی معرفی نکند، گویی بعضی از ما قدر و بهای آن را درك نمی‌کنیم.

□ فرهنگ غرب مقوله‌ای است که باید آن را شناخت، نه باید شیفتهٔ آن شد و در برابر آن احساس حقارت کرد و نه بدون شناخت صحیح با آن در ستیز قرار گرفت.

□ اقتدار ملّی و فرهنگی، چهرهٔ دیگر خودباوری است و ریشه‌های خودباوری، از سرچشمه‌های شناخت و آگاهی عمیق آب می‌خورد؛ باید بپرسیم که ما که هستیم؟ و پیداست که باید به ریشه‌ها برگردیم.

□ اصطلاح «موسیقی سنّتی» خودش سوغات غرب است و معادل «ترادسیون» یا «ترادیشنال» فرنگی است؛ ما دربست تقسیم‌بندی غربیها را از موسیقی پذیرفتیم، بی آن که بپرسیم این «موسیقی سنّتی» سنتِ کجاست و کدام بخش از قلمرو جغرافیایی ایران را در بر می‌گیرد.

بزنیم. چنین تمهیداتی ما را به سمت تحول سوق نخواهد داد.

البته هیچ پدیده‌ای در جهان نیست که تحول نپذیرد. موسیقی سنتی هم از این قاعده مُستثنی نیست و همپای زمانه و شرایط، تحول پذیرفته و به سمت کمال حرکت کرده است. امّا این تحول تدریجی است و در طول زمان به کندی صورت می‌گیرد.

□ ظاهراً همهٔ حرف بر سر آن است که این تحول شتاب بگیرد و چنانکه از مفهوم آن برمی‌آید، دفعتاً و ناگهانی صورت پذیرد. مثل تحول در شعر که با نیما آغاز شد...

■ چنین تحوّلی در چشم‌انداز من نیست. وقتی می‌گوییم «موسیقی سنتی»، تأکید ما روی سنت است و سنت در طول زمان و به تدریج شکل می‌گیرد؛ یعنی قانونمندی خود را دارد. موسیقی سنتی در طول قرنها شکل گرفته و به صورت رودخانهٔ عظیمی در جریان است. در طول مسیر، چشمه‌ها و جویبارهایی به آن وارد می‌شود، بعضی از آنها ممکن است به جریان عظیم رودخانه بپیوندد و به صورت بخشی از آن درآید، امّا بقیه در طول زمان محو می‌شوند. اگر جریانی بتواند از نظر کمّی و کیفی بر مجموعهٔ موسیقی سنتی یعنی ردیف موسیقی اضافه کند، باقی می‌ماند.

□ به این ترتیب، سنّتها، مکانیسم و قانونمندیهای خود را دارند؟

■ بله. در طول تاریخ آگاهیها و تجربه‌های فراوانی به وجود می‌آیند؛ امّا تنها بخشی از آن به گردونهٔ سنتها راه می‌یابد. هیچ کس در زمان حال نمی‌داند که کدام یك از تجربه‌ها و کنکاشهای امروز به صورت «سنّت» باقی خواهد ماند. «سنّت» حاصل انتخابهای بسیار دقیق است. این انتخابها از صافی زمان می‌گذرند و آزمون دشواری را از سر می‌گذرانند. ظاهراً فقط ذوق و پسند و باورهای مردم است که حرف آخر را می‌زند و چیزی را به مجموعهٔ سنتها می‌افزاید و آن را به **گنجینهٔ دائمی** دانش و فرهنگ راه می‌دهد. آنچه از بوتهٔ آزمایش موفق به درمی‌آید، جذب گنجینهٔ سنتها می‌شود و در آن هنگام، تغییر دادن آن بسیار دشوار است. با سنتها نمی‌توان سرسری برخورد کرد. آنچه به صورت سنت درمی‌آید، چنان با تار و پود وجود مردم پیوند دارد، که هرگونه کوششی در جهت تغییر آن ناشی از ساده‌گیری مکانیسمی است که ریشه در اعماق دارد.

□ ما کم و بیش در جریان تلاشهای شما برای گردهم‌آیی موسیقیدانان و تدوین اصول و قواعد موسیقی سنتی هستیم و می‌دانیم یکی از هدفهای شما تدوین و انتشار کتابهای کلیدی و اساسی موسیقی، از جمله ردیف موسیقی ایران است. از سوی دیگر این روزها شاهد چاپ کتابی تحت عنوان ردیفهای میرزا عبدالله با نت‌نویسیِ ژان دورینگ [فرانسوی] هستیم که در مجامع هنری با واکنشهای متفاوت و مختلفی روبرو شده است. با توجه به مطالبی که بیان کردید، بجاست نظر شما را در این زمینه جویا شویم.

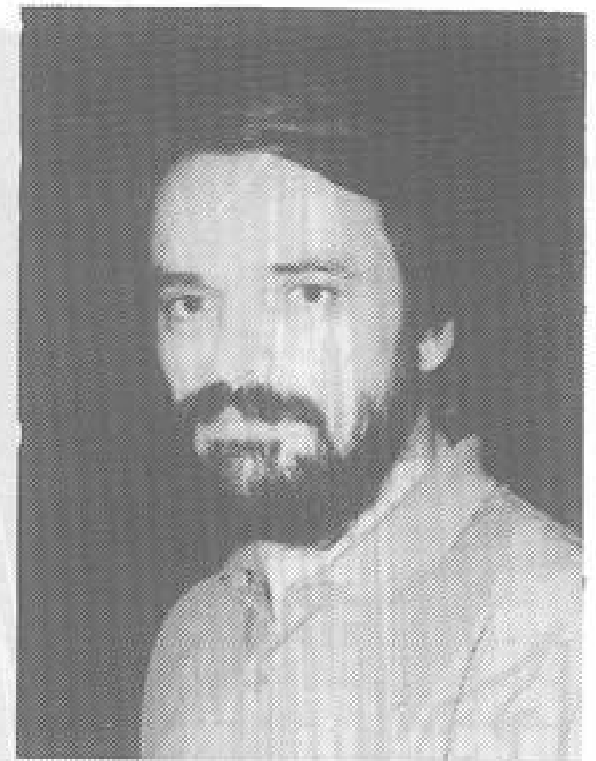
■ چاپ و انتشار این کتاب عمیقاً مرا شگفت‌زده کرد. می‌خواستم بگویم متأثر، امّا گفتم شگفت‌زده، چون راستش باورم نمی‌شد که چنین کاری با این

□ یکی از ارکان اصلی موسیقی شرق «بداهه‌نوازی» است؛ شاید بسیاری از مردم ندانند که در شرق ارزش یك نوازندهٔ برجسته یا بداهه‌نواز برابر با یك آهنگساز برجسته در غرب است.

□ ما، در تاریخ موسیقی خود چهره‌های شاخص و توانایی داشته و داریم؛ متأسفانه خودباختگی ملل مشرق در برابر غرب باعث شده است که ارزشهای خودمان را از دریچهٔ چشم غربی‌ها ببینیم و با معیارهای زیبایی‌شناسی غربی به مظاهر هنری خودمان نگاه کنیم.

□ «نصرت فتحعلی‌خان» خوانندهٔ پاکستانی را همهٔ دنیا می‌شناسند، از سوی دیگر، ما «شجریان» را داریم که نه تنها خواننده‌ای است در مقیاس ملّی، بلکه خواننده‌ای در سطح جهانی است.

□ هیچ کس در زمان حال نمی‌داند که کدام یك از تجربه‌ها و کنکاشهای امروز به صورت «سنت» باقی خواهد ماند؛ «سنّت» حاصل انتخابهای بسیار دقیق است؛ این انتخابها از صافی زمان می‌گذرند و آزمون دشواری را از سر می‌گذرانند و ظاهراً فقط ذوق و پسند و باورهای مردم است که حرف آخر را می‌زند و چیزی را به مجموعهٔ سنتها می‌افزاید و آن را به گنجینهٔ دائمی دانش و فرهنگ راه می‌دهد.



کاستیها و با همه تبعات و ابعاد و پیامدهای آن، توسط یك مؤسسه معتبر دولتی چاپ و منتشر شود.

□ آیا آزرده خاطرید؟

■ متحیرم! آخر در روزگاری که جامعهٔ ما این همه بر مقولهٔ **«خودباوری»** و «بازگشت به خویش» تأکید دارد و مردم ما تجربهٔ عظیمی را پشت سر گذاشته‌اند، چرا باید فلان مؤسسه موسیقی ما را به روایت یك فرد بیگانه عرضه کند؟ و ناخواسته بلندگوی تبلیغاتی نمی‌دانم کدام جریان...؟ آخر در تمام این سرزمین پهناور، هیچ آدمی نبود که به این کار بپردازد؟ این درخت سایه‌گستر موسیقی سنتی که علت وجودیش ریشه داشتن در بطن این فرهنگ دیرپاست، چرا ناگهان و چه شده است که در باغ همسایه روئیده است؟ نکند مرغ همسایه غاز است و حالا که آنها [فرانسویها] برداشته‌اند ردیف میرزا عبدالله ما را چاپ کرده‌اند، باید غرق مباهات و افتخار هم باشیم؟! باز همان آثار و تبعات حقارت فرهنگی! بگذارید آب پاکی روی دستتان بریزم! از شما می‌پرسم: وقتی فلان دانشجو یا محقق خارجی می‌خواهد دربارهٔ موسیقی سنتی ما تحقیق کند و به این کتاب می‌رسد، پیش خودش چه می‌گوید؟ نمی‌گوید توی این کشور باستانی با این فرهنگ پر از اندیشه و باور و پربار و غنی، یك نفر آدم محقّق پیدا نشد که این ردیف را تدوین کند؟ یعنی این فرهنگ عظیم و غنی این خاصیت را نداشت که اصول و قواعد «موسیقی سنتی خود» را «خودش» بنویسد، با مُهر و نشان خودش؟ این را می‌گویند افتادن در سیاستهای بی‌رسم و راه، گرچه شواهد نشانگر آن است که انتشار این اثر، ابداً «اتفاقی» نیست می‌توان ساعتها به تحلیل و تحلیل این قضیه پرداخت. آخر در روزگاری که یك قطعه موسیقی برای پخش به ساعتها شور و مشورت نیاز دارد و همه جا بازار شورا گرم است و شما می‌دانید که بسیاری از آثار محققان ما اینجا و آنجا خاك می‌خورد، چگونه ناگهان یك ارگان انتشاراتی رسمی، چاپ و انتشار کتاب مهمّی را بشارت می‌دهد و باد به بوق نویسندهٔ خارجی آن می‌اندازد.

این اثر را من از قماش نوعی **«واردات فرهنگی»** می‌دانم که تصادفاً خودمان از نوع مرغوبترش را داریم. تصور من این است که متأسفانه آنچه به این واردهٔ فرهنگی وجهه می‌دهد، همان برچسب فرنگی آن است وگرنه معلوم نیست حکمت بالغه و فلسفهٔ وجودی این کتاب در چیست؟ دسته گل سروش، نشان از خودمحوری مؤسساتی دارد که از ابتدایی‌ترین وظائف فرهنگی خود یعنی مشاوره با اهل فن و تخصص بی‌اطلاعند. آخر مگر این همه موسیقیدان که سالها در عمیقترین لایه‌ها و زوایای موسیقی ایران حضور داشته‌اند و با دقائق کار آشنایی دارند، مرده‌اند که ردیف سنتی **میرزا عبدالله** «ما» را آقای **ژان دورینگ** که دانشجوی سابق دانشکدهٔ هنرهای زیبا بود و اصول و قواعد موسیقی را از شاگردانِ اساتید آنجا آموخته بود، بنویسد. من البته به سهم خود زحمات آقای دورینگ را قدر می‌نهم، امّا اقدام مؤسسه انتشاراتی سروش را نوعی اهانت به موسیقی «خودمان» و اهل آن می‌دانم. این چه پدری است که از فرزندان برومند خود حمایت نمی‌کند، و حتی قدر بزرگان خود را هم نمی‌داند؟ ظاهراً حالا که کسی به کسی نیست، از کجا که فردا «دستور زبان فارسی» را هم فرنگیها ننویسند! من یکی که این اهانت را تحمل نمی‌کنم. این که آقای دورینگ دم از قوم و خویشی با موسیقی ما می‌زند و حتی اسلام هم می‌آورد، به جای خودش؛ و امّا آخر تبعات این اقدام آیا دامن ارزشهای ما را لکه‌دار نمی‌کند؟ آنها می‌خواهند بگویند که ما فرهنگ شما را بهتر از خودتان می‌شناسیم! و در این صورت، اگر نیك بنگریم، شرم‌آور است. و کسانی که سالهاست می‌کوشند **حقارت فرهنگی** خود را در پس نامهای فرنگی پنهان کنند و انگار از آنچه هستند شرم دارند و با رنگ و لعاب دادن به گفتار خود و ته لهجه‌های فرنگی، می‌کوشند خود را بزرگ و مهّم جلوه دهند، گمان می‌کنند هر رویدادی الزاماً باید از آن سوی مرزها اتفاق بیفتد ولو آنکه «کار»، اساساً در حیطهٔ ارزشهای ملی ما باشد. البته این را هم اضافه کنم که جای خوشحالی است که دورینگ‌ها بیایند دربارهٔ هنر و فرهنگ ما تحقیق کنند و حاصل پژوهشهای خود را چاپ و منتشر کنند. امّا نخستین شرط این اقدام، تسلّط و آگاهی محقق و درستی و صحت نظرات آنهاست. این کتاب **«ردیف موسیقی سنتی ایران»** از نظر اطلاعات تاریخی با کاستی‌ها و لغزشهای فراوانی روبروست و در نت‌نویسی هم غلطهای فاحشی دارد. نت‌نویسی این ردیف، در واقع تز دانشجویی دورینگ در دانشگاه تهران در سالهای دههٔ پنجاه است و با توجه به این که آشنایی با مقدمات و اصول و دقائق موسیقی سنتی به سالها وقت نیاز دارد، پیداست که چنین اثری، تا چه حد از یك اثر پخته و قوام یافته فاصله دارد. پرسش من این است که چرا انتشارات سروش، باید پایان‌نامهٔ یك **دانشجوی فرانسوی** را با چنین آب و تابی، با عنوان **ردیف موسیقی سنتی**، یعنی به تعبیری **شناسنامهٔ موسیقی ایران** چاپ و منتشر کند؟ جست و جوی او در وادی موسیقی ایرانی، در فرجام، چیزی در حد مرحلهٔ «طلب» است. این به آن می‌ماند که سالك نخستین کوی هنر، از تجربهٔ وصول به حق دم بزند و در این صورت، پیداست که نتیجه کار چه از آب درخواهد آمد... و خلاصه، «یك دهان خواهم به پهنای فلك»!

□ ما نیازمند بازنگری و ارزیابی ارزشهای واقعی خود هستیم؛ باید بدانیم کجا ایستاده‌ایم و که هستیم و در رویارویی و مواجهه با فرهنگها از چه قابلیتها و توانایی‌هایی برخورداریم.

□ امروزه موسیقیدانان و آهنگسازان بزرگ چشم به تمام دنیا و دردها و مسایل مشترك انسانی دارند و به هیچ وجه خود را در قالبهای بسته محدود نمی‌کنند.

□ متأسفانه تقسیم‌بندی موسیقی به علمی و غیرعلمی این توهُم را برانگیخته که موسیقی ملل مشرق و از جمله موسیقی سنتی ایران «غیرعلمی» است، درحالی که هر موسیقی، اصول و قواعد ویژهٔ خود را دارد و اطلاق موسیقی علمی و غیرعلمی از بیخ و بن نامربوط است.

□ بقیهٔ حرفها را با اجازهٔ شما بگذاریم برای فرصتی دیگر، با انتظار رسیدنِ دیدگاهها و نظریات دیگر. صمیمانه متشکریم.

تحلیل مفاهیم فقهی «غناء»

■ اکبر ایرانی



مقدمه

مساله موسیقی یا موسیقا (Moosika)به معنای یونانی و غناء یا تغنی به مفهوم عربی، از جمله مسائلی است که از لفظ گرفته تا مفهوم و مصداق، هماره در حوزهٔ معرفت دینی، آبستن تاریخچه‌ای بحث‌انگیز و پرهیاهو بوده است. از موسیقی در ادبیات دینی و شریعت اسلامی به لفظ «غناء» تعبیر شده و آن هم موسیقی آوازی، چه نقطه تلاقی آراء فقهای تلاش گر شیعه، آن است که عنوان حکم «حرمت» فی نفسه متوجه نوعی از موسیقی می‌باشد که دارای شکلی خاص است. لیکن موسیقی‌سازی نه از باب حرمت «غناء» که اگر مصداق امور دیگری چون «لهو»، «لغو» و «باطل» قرار گیرد، موضوع حکم تحریم قرار خواهد داشت.

اما این که چرا این مساله از آغاز ـ به صراحت ـ مصداق روشن و بارزی نیافت و حدود آن از سوی شریعت مطهر تبیین نگردید؟ خود پژوهش و نگارشی مستقل می‌طلبد، و فی الجمله می‌توان اشاره کرد که موسیقی به عنوان یك هنر والا که می‌تواند متعهد و در خدمت و اصلاح جوامع بشری قرار گیرد، غالباً مورد سوء استفاده زورمندان، اشراف و افراد خوشگذران تاریخ قرار گرفته است و آمیختگی آواز خوش بشر با عوارض ناسالم که مخل نظم و نظام اخلاق اجتماعی و نیز با رقص و میگساری و هرزگی توأم بوده، روح دین را از خود متنفر ساخته است. اما اهتمام بزرگان دانش و حکمت و هنر دوستان دینداری چون ابن‌سینا، فارابی، کندی و دیگران، به پاس حفظ و احیای این فن ارزنده، کتابها نگاشتند و در شرافت آن قلم‌ها زدند. جا دارد که در عصر طلایی انقلاب اسلامی، جوهره این علم و هنر والا، بیش از هرزمان دیگر مورد توجه هنرمندان متعهد و مسئولان محترم قرار گیرد و جایگاه اجتماعی و فرهنگی خود را بازیابد.این نکته را نیز باید یادآور شد که عدم تبیین موضوع غناء و موسیقی برای مردم، بدان معنا نیست که موضوع آن برای همهٔ فقها نیز مبهم بوده است، بلکه اکثر فقهای واقعی و دوراندیش با توجه به منابع و پایه‌های شناخت قرآنی و روایی و تاریخی و اصول فقهی خود، برحکم و حدود و مفهوم غناء آگاه بوده‌اند. هرچند به طور مبسوط بدان نپرداخته‌اند.

در این مقدمه کوتاه لازم است به طور اجمال، اهم نکاتی را که یك فقیه برای دستیابی به ماهیت موضوع حکم خدا (بویژه موسیقی) باید بداند متذکر می گردیم.

۱ـ شناخت حقیقت موضوع: یك فقیه وقتی می‌تواند، حکم شرع را به صراحت بیان کند که موضوع و عنوان آن حکم برای او روشن و محقق شده باشد و چنانچه بدان دست نیابد، احتیاط می کند و اگر برای او محرز گردید که موضوع حکم عوض شده، بالتبع حکم دیگری متناسب با آن موضوع، اظهار می‌دارد. و در این که آیا این وظیفهٔ یك فقیه است که در تحقیق موضوعات گوناگون (در مورد تغییر ماهیت آنها) باشد یا نه؟ خود بحث مبسوط جداگانه‌ای می‌طلبد، ولی سربسته می‌توان ادعا نمود که اگر گفتگو پیرامون موضوعی بالا گرفت ودعوا مجدداً طرح شد، بر فقیه لازم است که در مورد ماهیت آن موضوع نگرشی دوباره بیفکند و بررسی تازه‌ای به عمل آورد، ضرورت این بازنگری در فهم او از شرایط زیستی و فرهنگی «نقش زمان و مکان در اجتهاد» احساس می گردد.

۲ـ شنود موسیقی: موضوع موسیقی صدا و آواز است، یعنی ازمقولهٔ مدرکات مسموعی است. آنچه اسلام تحریم نموده، بدون تردید، به گونه‌ای مضر و مخل مصالح جامعه بشری بوده است. سوء استفاده‌هایی بوده که بشر برای ارضای هوا های نفسانی خود و برای نیل به خوشیهای غلط، خیالی وحیوانی، از نعمتها و موهبتهای الهی می کرده است. اگر صدای خوش و زیبا مضر و مخل بود، خداوند خلق نمی کرد، زیرا که او خالق بدیها و شرور نیست که شر و بدی از طبیعت حیوانی بشر سرچشمه می گیرد، پس تغییر و انحراف در نت‌های طبیعی صداست که موجب خوش خیالی و غیر طبیعی، و ناسالم می گردد وقتی یك گوش طبیعی که هنوز با اصوات منحرف و نابهنجار آلوده و معتاد نشده و صدایی بیرون از تواصل طبیعی نتهای موسیقایی را می‌شنود، بلافاصله حکم می کند که آن صدا او را رنج می دهد و موجب تحریك منفی و تهییج نادرست او می گردد. اگر آوازهای طبیعی بشر که با پیشرفت فنی علم موسیقی، محدودهٔ مضبوط و مشخصی پیدا کرده، اجرا شود، موسیقی درمسیر تعالی و هدفمندی خود گام برداشته و در غیر آن ـ که موضوع آن صداست ـ باید به فرهنگ شفاهی آن و شنیدن و استماع صداها، عنایت داشت. و در همین راستا، باید ضرورت آشنایی با اصول دانش موسیقی را نیز یادآور شد، یا به عبارت دیگر، حکم به نظر کارشناس استوار و قائم باشد و فقیه با بیان ملاکات مستفاد از شرع برای کارشناس، معیارهای موسیقی سالم و سازنده و صحیح را از او جویا گردد و در این صورت می توان، منطقی روشن و رهگشا ارائه نمود.

۳ـ کافی نبودن کتب لغت: بنابراین، نباید توقع داشت که تنها از کتب لغت بتوان به ماهیت آواز حرام پی برد، در حالی که دهها کتاب پیرامون هنرو علم موسیقی تألیف شده است. و چندان هم شگفت نبوده که اجمال موضوع حکم موسیقی ضرب‌المثل موضوعات گشته. زیرا آنچه در آیات وروایات به طور مسلم ذکر شده، حکم حرمت غناء بوده، نه ماهیت و موضوع آن و کثرت اختلاف در تعاریف لغوی تا اندازه‌ای زیاد است که اجمال و ابهام موضوع را افزوده و مشکلی را حل نکرده است.

۴ـ ضرورت بررسی زمان صدور حکم: از جمله مسائلی که در شناخت موضوع حکم غناء باید مورد توجه قرار می گرفت، شرایط صدور حکم می باشد که تنها فقهایی نظیر فیض کاشانی و محقق سبزواری بدان عنایت نموده‌اند.

آگاهی اززمان صدور حکم، می تواند در فهم فقیه و نوع حکمی که صادر می کند، نقش بسزایی داشته باشد.

وقتی فقیه تاریخ را بررسی می کند چنانچه ملاکات شرع در بارهٔ غناء را در شرایط زمانی خود، موجود بداند، مسلماً همان حکم را صادر می کند و اگر ماهیت موضوع را در شرایط فعلی خود به گونه‌ای دیگر یافت، حکمی متناسب با آن موضوع بیان می‌دارد. با توجه به مسائل مذکور در این پژوهش کوتاه سعی شده است، اولاً شرایط تاریخی عصر تشریع حکم غناء بخوبی بررسی و تحقیق شود، ثانیاً آراء اهل لغت در باب غنای حرام نقادی و کاستیهای آن ذکر گردد، ثالثاً به متون کهن و جدید دانش موسیقی مراجعه و مقایسه‌ای اجمالی بامفاهیم فقهي بعمل آید و در همین رابطه بسیار ضرور به نظر رسید که آراء کارشناسان موسیقی در بارهٔ موسیقی حرام ذکر گردد و در مجموع می‌توان ادعا نمود که یك خواننده و نوازنده استاد دانش و فن موسیقی همان حرفی را در بارهٔ موسیقی تفننی، مبتذل و ناسالم می‌زند که یك فقیه با استناد به ملاکات شرع آن بیان می‌دارد. هر دو، یك معنا را با دو لفظ می گویند، منتها همان طور که در این طرف هستند، کسانی که به آسانی حکم حرمت صادر می کنند و توجه‌ای به عوارض و عواقب آن ندارند! در طرف مقابل نیز بسیارند، هنرمند نماهای هرزه و غیر متعهدی که یا تاجر فاسقند ویا خریدار فاجر! و یا سوء

استفاده از صدای خوش و سازهای موسیقی و بکار بردن مالش و کشش و تحریرهای خارج از فواصل تنهای موسیقی خواه در صدا و خواه در ساز و یا انگیزه‌های فاسد، اخلاق جوامع بشری را به فساد و تباهی می‌کشند و این کارشناس و استاد متعهد این فن است که می‌داند، چه نحو خواندن و چه شگردی به کار بردن، در موسیقی، ابتذال ایجاد می‌کند و ما در این مختصر می‌کوشیم که فرضیهٔ خود را مبنی بر ضرورت اهتمام کارشناس متعهد به موسیقی یادآور شده و توجه مسوولان حکومتی را بدان جلب نماییم، تا موسیقی چون تیغی در دست نااهلان و بعضا منقل نشینان نیفتد! و انشاءالله دیگر شاهد موارد «نادر» نیز! در جمهوری اسلامی نباشیم.

□□□

غناء چیست؟

شاید مهم‌ترین مشکل برسر راه شناخت حکم غناء ـ گذشته از ابهامات دیگر ـ تعیین مفهوم و مصداق آن باشد، چه لغت نگاران و مترجمان لغات، یك مفهوم روشن و قدرِ مسلم و جامعی را در آثار خود عرضه نکرده‌اند و آیا اصولاً غناء که یك اصطلاح شرعی است و نیز یك اصطلاح کاملا فنی و تخصصی در علم موسیقی، تنها کتب لغت می‌توانسته ترجمان واقعی مصداق و مفهوم و ماهیت آن باشد؟! گستردگی تعارض در عدم ارائه معنایی دقیق و مشترك، گویای این مدعاست که اهل لغت از عهدهٔ آن به خوبی برنیامده‌اند، زیرا علاوه بر اینها، مفهوم شرعی غناء یك ماهیت تاریخی نیز دارد، چنانکه برخی از فقهاء نظیر فیض کاشانی و محقق سبزواری بدین نکته اشاره نموده اند و همین ابهام و اجمال در مفهوم غناء بوده است که بسیاری از محققان بزرگ را ـ پس از ارائه تعاریف غناء ـ واداشته تا تشخیص حرمت و ماهیت آنرا برعهده عرف عامه و وجدان سلیم افراد بشر بگذارند. پس برای تعیین دقیق ماهیت و حقیقت غنای حرام، باید به بررسی معانی لغوی و نیز تعریف فنی غناء و موسیقی آوازی (صوت، لحن، نغمه،...) و تاریخچه آن و جایگاه غناء نزد عرف و کارشناسان موسیقی پرداخت و ببینیم آیا نسبتی میان موضوع حکم شرعی و نیز اینکه کارشناس فن می‌تواند موارد لهو و حرام آنرا معلوم کند، وجود دارد یا نه؟

الف ـ تعاریف گروه اول

۱. غناء یعنی صوت

این تعریف را احمدبن فیومی در مصباح المنیر ذکر کرده و بعید است که مقصود وی مطلق صدایی باشد که از حلق خارج می‌شود، بل محتمل است که منظور وی آواز خوشی باشد که مفهوم صوت نیز گویای آن است.

۲. بلند کردن و کشیدن صدا

۳. هر صدای نیکو و زیبا، که محقق سبزواری در کفایة‌الاحکام آنرا برگزیده و نیز از فحوای کلام فیض کاشانی، این معنا استفاده می‌شود.

۴. زیبا و نیکوکردن صدا «تحسین الصوت»

۵. زیبا ساختن و نازك گردانیدن صدا، این معنا را ابن اثیر در نهایه از ابن ادریس شافعی (امام مذهب شافعیه) نقل کرده است.

۶. زیبا ساختن صدا به شکلی که سبب تغییر حال و تأثیر در عواطف و احساسات شود. «تحسین الصوت والترنم» و این تعریف منسوب به پیروان مذهب حنابله می‌باشد. از پراکندگی معانی واژه و اصطلاح غناء، به خوبی روشن است که هیچ کدام از تعاریف مذکور دارای تعریفی منطقی یعنی جامع الاطراف و مانع الاغیار نیست و بیشتر به شرح اسم و لفظ می‌ماند. از این رو، نمی‌تواند موضوع حکم شرع را نیزمشخص سازد چه، در عرف به اینگونه معانی، غناء محرم اطلاق نمی‌شود، بلکه برعکس مورد اهتمام و توجه عموم مردم نیز می‌باشد. در بررسی جامع‌تر به گروه دیگری از تعاریف برمی‌خوریم که فقها و نیز به تبع آنها و یا استناد به تلفیقی از تعاریف دیگر، تعاریف جامع‌تری برگزیده‌اند که ذیلا بدان اشاره می‌شود.

ب ـ تعاریف گروه دوم

۷. صوت و آوازی که در آن ترجیع و تحریر باشد «الصوت المشتمل علی الترجیع». این تعریف را علامه حلی در قواعد نقل کرده است.

۸. آوازی که طرب‌انگیز باشد، چنانکه فیروزآبادی در قاموس اللغه گفته است.

۹. الصوت المشتمل علی الترجیع المطرب، صوتی که در آن تحریر باشد و موجب طرب گردد. این تعریف را طریحی در مجمع البحرین، فیومی در مصباح المنیر و محقق کرکی در جامع المقاصد، نقل نموده‌اند. مشهور فقها این تعریف را برگزیده‌اند.

۱۰. آواز موزون (ریتمیك) که در بردارنده مفهومی است و دل را به حرکت درآورد. این تعریف را غزالی در احیاء العلوم در باب سماع و وجد اختیار کرده است.

۱۱. صوت و آواز زیبایی که امر حرامی با آن توأم و مقارن گردد، چنانکه در مجالس شراب خواری و رقص خوانده شود. این تعریف را فیض کاشانی و محقق سبزواری برگزیده‌اند.

۱۲. آوازی که مناسب با مجالس لهو و رقص و عیاشی یعنی به گونه لهو و با قصد تلهی خوانده شود. خواه در آن مطالب مفید و آموزنده‌ای به کار رود، خواه مطالب پوچ و مبتذل و بی فایده. این تعریف را شیخ اعظم در کتاب مکاسب محرمه خود بیان کرده است. البته شیخ انصاری تأکید می‌کند که این قید مطرب بودن است که موجب لهوی شدن آواز می‌گردد.

۱۳. آوازی که در آن مطالب لهو و بیهوده به کار رود، چنانکه افراد بی‌بند و بار و دراویش چنین می‌کنند.

۱۴. آواز آهنگینی که مناسب مقامات و گامهای موسیقی باشد، چنان که به واسطهٔ آن، قابلیت ایجاد «طرب» در عموم افراد را داشته باشد و طرب آن حالتی است که انسان از حال و هوش می‌رود، مانند شراب که مستی آوراست. غناء نیز چنان است که گویی عقل انسان را از کار می‌اندازد. این تعریف را حضرت امام خمینی (ره) در مکاتب خود از استادشان حضرت آیة‌الله محمدرضا اصفهانی نقل کرده و فرموده‌اند که انصافاً تحقیق وی در این باب بهترین و به واقع مطلب نزدیکترین معنا می‌باشد، هر چند ـ برای مثال ـ در مورد میزان اطرابی که ذکر کرده، جای بحث و مناقشه وجود دارد.[1]

۱۵. تعریف حضرت امام خمینی (قدس سره الشریف):

«فالاولی تعریف الغناء بانه صوت الانسان الذی له رقة وحسن ذاتی ولو فی الجملة و له شأنیة ایجاد الطرب بتناسبه لمتعارف الناس».[2]

«بهتر آن است که غناء را چنین تعریف کنیم: «صوت نازك (زیر) انسان که ـ اجمالا ـ دارای زیبایی ذاتی باشد و به خاطر تناسبی که (از لحاظ هماهنگی بامقامها و آهنگ، و ریتم و دستگاههای موسیقی) دارد، قابلیت طرب‌انگیزی برای متعارف مردم (عرف معمولی) را داشته باشد.»

تعریفی که حضرت امام برگزیده‌اند با اندك تفاوتی، همان تعریف مرحوم آیة الله اصفهانی است. تفاوت اساسی، حد اطرابی است که ایشان در غناء ذکرکرده‌اند.

ولی حضرت امام معتقدند که آن حد، در واقع مرتبهٔ اعلای غناست، یعنی معظم‌له برای غنا مراتبی قائلند. البته ناگفته پیداست که همان دو دلیل عرف و لغتی که ایشان برای رد و ابطال نظر استاد خود استناد کردند، در مورد «داشتن مراتب غناء» نیز صادق است که نه عرف و نه در لغت شاهدی برای ذی مراتب بودن غنا وارد شده است!

نکتهٔ شایان توجه در تعریف حضرت امام، قید «رقت و نازکی» صداست، این قید در بعضی از تعاریف لغوی ـ که پیشتر بدان اشاره شد ـ آمده است. به طوری که تصریح می‌فرمایند: اگر آوازخوان، آشنابه فن موسیقی باشد، (از نت‌ها، دستگاهها و گوشه‌های موسیقی اگاهی کافی داشته باشد) منتها صدای نازك و زیری نداشته باشد، هرچند به لحاظ مهارتی که دارد، موجب طرب درمستمعین گردد. لیکن صدای او «غنا» به شمار نمی‌آید! حضرت امام به متغیر بودن موضوع غنا نیز اشاره دارند و در مکاسب فرموده‌اند: «فقهائی که دو قید» ترجیع و مد صوت «را در تعریف غناء شرط دانسته‌اند، شاید عرف زمان آنها چنین اقتضاء می‌کرده است.» بنابراین، به نظر مبارك امام (ره) غناء آوازیست با صدای نازك که توسط آواز خوانی آشنا به فن موسیقی اجرا شود و قابلیت طرب‌انگیزی را هم داشته باشد، هرچند بلافاصله در حین خواندن موجب طرب نگردد. حضرت امام در مورد لهوی بودن صوت و تناسب آن با مجالس رقص و شراب‌خواری در مکاسب خود معتقد بودند که از باب حرمت غناء آنها حرام محسوب نمی‌شوند. بلکه از باب حرمت مطلق لهوی که در آن غرض عقلایی نیست، حرام هستند.

از مجموع فتاوایی که در چند سالهٔ اخیر از معظم له صادر شد می‌توان دریافت که ایشان موسیقی (آوازی و سازی) مطرب مناسب مجالس رقص و لهو و عیّاشی را حرام می‌دانند و در هیچ یك از این استفتائات مسئله (رقت و نازکی) صدا را مطرح نفرمودند. بنابراین، فتوایی نظیر فتوای شیخ انصاری را (با اندك تفاوتی) قائل شدند. چنانکه مرحوم فیض کاشانی غنای مقارن و توأم با محرمات خارجی، نظیر آواز خوانی در مجالس رقص و شراب‌خواری و حضور مشترك نامحرمان را حرام دانسته‌اند. (گرچه تفاوت اساسی میان این آراء وجود دارد که با اندك تأمل معلوم می‌گردد.)

بررسی تعاریف گروه دوم

در این دسته از تعاریف، تعبیرهای «ترجیع اطراب، آواز توأم با حرام، آواز لهوی مناسب با مجالس رقص و آلات لهو، آواز با مطالب لهو، آواز مطرب که با رعایت قواعد فن موسیقی خوانده شود و «صدای نازك» با تناسب موسیقایی که قابلیت اطراب داشته باشد.» در تعریف ماهیت موسیقی آوازی افزوده شده است.

آنچه قدر مسلم و مشترك میان تعاریف مذکور است. مسئله «طرب‌انگیزی و لهو بودن آواز» است و قیدهای دیگر نظیر «ترجیع» یا به اصطلاح موسیقایی آن «تحریر» که به «چه چه زدن» و «بازگردانیدن صدا در گلو» معنا شده است، چون در روایات دو گونه به کار رفته، یعنی گاه ترجیع غنایی در قرآن نهی شده، چنانکه رسول اکرم (ص) فرمودند: «قرآن را با الحان عرب تلاوت کنید و از آهنگها و لحن‌های اهل گناه بپرهیزید و بدانید که پس از من اقوامی خواهند آمد که قرآن را به ترجیع غنایی می‌خوانند.....» و در روایت دیگر از امام باقر (ع) نقل است که فرمود: «.... فان الله عزوجل ـ یحب الصوت الحسن یرجع به ترجیعا» یعنی در صوت خود، ترجیع به کار بگیر که خداوند صوت حسن و زیبا را دوست دارد، صوتی که در آن ترجیع باشد. بنابراین، ترجیع از مقوّمات صدا و آواز زیباست، منتها از این دو روایت استفاده می‌شود که ترجیع غناگونه غیراز ترجیع در آواز خوش است، بلکه ترجیع در آواز غنائی، تمرینی و اموختنی است که در غنا شدن اواز نقش بسزایی دارد و بقول شیخ انصاری (ره) ترجیعی که به صورت لهو به کار رود و موجب لهوی شدن صدا گردد. موضوع حرمت است.

ناگفته نماند که اهل لغت ترجیع را به معانی: تطریب،



تردید الصوت و تکرار صوت نیز معنا کرده اند. اما در علم موسیقی که موضوع آن صوت است و در آن مناسبات عددی وجود دارد، در آن از کیفیت مناسبات الحان و کیفیت تألیف و اختلاف آنها بحث می شود و این مناسبات اعداد با ترجیع محقق می شود. پس اگر صوت دارای امتداد مستقیم باشد، بدون ترجیع، آن را صوت واحد گویند. ولی اگر در آن ترجیع به کار رود،دوتا صوت و اگر دو تا ترجیع داشته باشد، آنرا سه تا صوت گویند. نغمه یا نت نیز به آوازی که برحدت و ثقل و زیر و بمی معین که ملایم طبع است و چندی درنگ کند تعریف شده. بنابراین ترجیع از مقومات صوت خوش است. به عبارت دیگر، اگر در صدا ترجیع نباشد صدا زیبا نخواهد بود. ملاح موسیقیدان معاصر می گوید: «در موسیقی، خوش آواز به کسی گفته می شود که آوایی رسا و مطلوب داشته و در اجرای ترجیع و تحریرها و غلت های آواز توانا باشد.»[۳]

تعریف کارشناسی غناء:

از مجموع مطالب این گفتار، به خوبی می توان مفهوم و ماهیت دقیق غنای حرام را دریافت و البته اهم آن در بحث کارشناسی خواهد آمد. آواز زیبا و دلنشین و موسیقایی، در واقع نوعی ترکیب و ایجاد تناسب است بین مقدمات آن آواز یعنی: کشش طبیعی صدا، ترجیع و تحریر (غلتش و پیچش) طبیعی، ریتم و وزن و آهنگ، زیر و بم، فواصل، اوج و فرود متناسب و بموقع، ادای صحیح و طبیعی مخارج حروف. اگر در اجرای موسیقی سازی نیز همنوایی و هماهنگی با آواز خوش با ویژگیهای یاد شده، صورت پذیرد. صرف نظر از محتوای آواز که اصولاً مطالب بی معنا و ناشایست سنخیتی با این نوع موسیقی آوازی و سازی ندارد. در واقع موسیقی سازی زبان دوم صدا و آواز است که بشر مطابق نتهای طبیعی صدای خوش آنها را در انواع گوناگون خلق کرده است. حال اگر خواننده یا نوازنده، فواصل نتهای صدا را از اندازه های طبیعی خود خارج سازد و بجای کشش طبیعی، مالش بکار برد، در تحریرهای طبیعی، از شگردهای منفی استفاده کند، در اجرای حالات مختلف صدا، انگیزه تفنن و ابتذال داشته باشد، در نواختن هم فواصل نتها، اگر دارای حالات سکت یا سنکوپ باشد، موجب انحراف و افساد می شود. محتوا و مطالب این نوع آوازها اغلب بی معنا، پوچ، شهوانی، تخدیری و عامه پسند است. اگر مقایسه ای با ترانه های کاباره ای قبل از انقلاب که اکنون در بازار سیاه خرید و فروش می شود، به عمل آید، دقیقاً تعریفی که بیان شد، مفهوم آن روشن می گردد. برای فهم صحیح معنای یادشده از غنای حرام، حتماً باید آوازهای مختلف طبیعی و غیرطبیعی را شنید، بدون درك عینیتها، نمی توان با مفاهیم ذهنی، موسیقی حرام را بیان کرد. باید آوازها و موسیقی های مبتذل و فسادانگیز را با ارائه موسیقی اصیل از صحنه خارج ساخت و نیاز جامعه را با یك موسیقی سازنده پاسخ گفت.

لحن

ابن اثیر در نهایة می گوید: لحن یعنی ترجیع و تطریب و زیباسازی آواز و صاحب قاموس به اطراب معنا کرده و مطرزی، ترنم و تغیر حال را در آن افزوده است. آنچه از معاجم استفاده می شود، معانی متفاوت و بعضاً متعارضی است که اجمالاً ذکر شد. لیکن موسیقیدانان «لحن» را به گونهٔ دیگر معنا کرده اند.

صاحب «نفائس الفنون فی عرائس العیون» لحن را عبارت از اجتماع نغمه های مختلف دانسته که آنرا ترتیبی محدود باشد و سپس آنرا به سه قسم تقسیم کرده است[۴]:

۱ـ الحان ملذه ۲ـ الحان مخیله ۳ـ الحان انفعالیه.

لحن یا ملودی به اجتماع اصواتی موزون و مطبوع که با زیر و بمی خاص و ترتیبی معین در پی یکدیگر قرار گیرند، گویند.[۵] بنائی می گوید: به نغمه (نت) که تألیفی ملایم دارد، لحن گویند و به دو شرط این ملایمت حاصل می شود: ۱ـ زیر و بم نت ها به گونه ای تقدیم و تأخیر یابند که طبیعت نفس از شنیدن آن متنفر نگردد. ۲ـ فواصل زمانی میان نغمه ها متناسب باشد. نه کشیده و نه کوتاه.

موسیقی آوازی از سه عامل مهم «لحن (ملودی)، وزن (ریتم) و هماهنگی (هارمونی)»[۶] تشکیل می شود. اگر موسیقار و خواننده ای، مناسبات و قواعد موسیقی را مراعات کند، بهتر از هر وسیله ای می تواند احساسات درونی خود را بیان کند و شنونده را تحت تأثیر قرار دهد. لحن بر دو قسم است: موزون و غیرموزون. اگر لحن به ادوار ایقاعی (ریتمیك) مقرون باشد. آنرا موزون گویند وگرنه غیر موزون یا نواخت خوانند. لحن موزون مانند حروف الفاظ هفده عدد است که از جملهٔ آن غزل، ترانه، صوت و نقش می باشد.[۷]

طرب انگیزی

طرب انگیزی حالتی است که آواز غنائی در انسان ایجاد می کند. اهل لغت در این واژه نیز اتفاق نظر ندارند. فیومی در مصباح المنیر می گوید: «طرب فی صوته: مده و رجعه» یعنی صدایش را کشید و در گلو باز گردانید.[۸] و فیروزآبادی آن را به معنای تطریب گرفته[۹] و افزوده که طرب تنها موجب فرح و شادی نمی گردد، بلکه موجب حزن و اندوه نیز می شود. زمخشری و فیروزآبادی و جوهری و طریحی در تعریف «طرب» تعریفی را ارائه داده اند که اکثر فقهاء بدان استناد جسته و کوشیده اند که ماهیت غنای محرم را با آن توجیه و تفسیر کنند. اهل لغت گفته اند:[۱۰] «الطرب خفة تصیب (تعتری) الانسان لشدة حزن او سرور» یعنی طرب پیدایش حالتی است در انسان که توازن و تعادل طبیعی او را به هم می زند. که این گاه از ناحیهٔ شادی و سرور بسیار است و گاه از شدت حزن و اندوه فراوان.»

چنانکه گذشت، تعریف غناء به «صوت مشتمل بر ترجیع طرب انگیز» قولی است که مشهور فقهاء بر آنند. و تعریفی که ما درباره ترجیع گفتیم (که ترجیع مقوم صوت زیباست) در این صورت با آن طرب انگیزی که بعضی از فقها فرموده اند، مغایر است. شیخ انصاری ـ قدس سره العزیز ـ ترجیع و تحریری که به گونهٔ لهو و باطل باشد، یعنی خلاف تناسب طبیعی به کار رود، موجب طربناکی صدا ذکر نموده و فرموده این نوع طرب است که صدا را به صوت لهوی تبدیل می کند. حضرت امام خمینی ـ رحمة الله علیه ـ که نازکی در صدای خوب و تناسب میان عوامل زیباسازی آواز را در طرب انگیزی قید نمودند، هرچند شامل اصوات و آوازهای لهوی که از مصادیق غناست، نمی شود، اما خود نیز یکی از انواع یا مصادیق آوازیست که عرفاً نیز بدان غنا اطلاق می گردد. زیرا صدای نازك و به تعبیر قرآن «خاضع»[۱۱] از موجبات تحریك و تهییج قوای حیوانی و شعله ور شدن آتش شهوت می باشد.[۱۲] به ویژه آنکه آن صدا و آواز، ذاتاً نیز زیبا و دلنشین باشد، چنانکه خواننده با دستگاههای موسیقی و طرز قراردادن نت ها بخوبی آشنا باشد ولی مطابق اصول آن نخواند و با به کاربردن فواصل غیرطبیعی نتهای صدا و ایجاد مالش و غلتش مبتذل، قطعاً غایت طربناکی را در شنونده ایجاد خواهد کرد.

انواع صداها

صدا و آواز زن و مرد از حیث نازکی و خشنی و زیروبم بودن به شش نوع تقسیم می شود:[۱۳]

۱ـ سُپرانو (صدای زیر و ظریف و نازك زن)
۲ـ متر سُپرانو (صدای متوسط و معمولی زن)
۳ـ کنترالتو (صدای متوسط و معمولی زن)
۴ـ تنور (صدای زیر و نازك مرد)
۵ـ باریتون (صدای بم مرد)
۶ـ باس (بم ترین صدای مرد)

صدای سُپرانو از حیث زیبایی آواز، بیش از صداهای دیگر موردتوجه و استفاده است که خود به سه قسم «زیرترین، صاف ترین، گرم و جذاب ترین» تقسیم می شود.

بدون تردید نوع صدای «سُپرانو» که اغلب در اجرای کلیسا از آن استفاده می شود و نیز صدای «تنور» می تواند مصداق از مصادیق بارز همان صدای نازکی باشد که در تعریف غناء توسط برخی از اهل لغت و بعضی از فقهاء قید شده است ـ و چنانکه خواهد آمد ـ شواهد تاریخی نیز گویای این حقیقت است که اساساً آوازخوانی توسط کنیزکان و دختران و پسران و مختنان خوش صدا انجام می گرفته است که توأم با رقص و نوازندگی با وسایل موسیقی نیز بوده است. مسلما این نوع خنیاگری و نوازندگی و به اصطلاح موسیقی شاد، چنان موجب وجد و طرب حاضران مجلس بزم می شده که عنان از عقل و دل آنان می ربوده و کارستانی شگفت انگیزتر از «شراب و می» پدید می آورده است.

استماع صدا و صوت زنان

هرچند تعیین مصداقی روشن برای صدای نازك، کار دشواریست و نمی توان حتی هر صدای زیر «سُپرانو و تنور» را مصداق آن دانست، لیکن هرگاه صدا هرچند نازك باشد، اما با آهنگ و ملودی موسیقایی مبتذل و عامه پسند خوانده نشود، نمی تواند موجب طرب گردد، و خوانندگان کارآزموده ـ خصوصاً ـ زنان می توانند با غلت دادن صدا و پیچش آن در گلو، موجب ترجیع و تحریری مهیج و مطرب گردند. اما در این که اگر زنی در حضور نامحرمان تك خوانی کند و به گونه لهو و یا ترمی و نازکی صوت نخواند، حکم عدم جواز است یا نه؟ جای بحث و نظر وجوددارد. حضرت امام در مورد شنیدن صدای زن و یا اینکه زن صدای خود را می تواند برساند، در تحریرالوسیله می فرمایند:

«اقوی در مورد شنیدن صدای زن نامحرم جواز است مادام که به قصد کامجویی و شهوترانی نباشد و او نیز می تواند صدایش را به نامحرم برساند، در صورتی که ترس فتنه گری از طرف مقابل نداشته باشد. هرچند احتیاط (مستحب) در جایی که ضرورت ندارد ـ خصوصاً ـ در مورد زن جوان، ترك است. و گروهی قائل به حرمت «سماع و اسماع» شده اند که قول آنها ضعیف است. البته اگر با کیفیت مهیج و با صدای نازك و نرم و زیبا (با ناز و عشوه) با «نامحرمان گفتگو کند، حرام است زیرا آنکه در قلبش لکهٔ آلودگی است نسبت به او حریص و آزمند می شود.»

«شنیدن و شنواندن» در این مسئله تنها در باب مکالمه و گفت و شنود با نامحرم است نه شنیدن آواز او و یا اسماع آواز توسط او. در استفتائی که از حضرت امام در مورد همخوانی زنان شد، ایشان فرمودند: چنانچه فساد داشته باشد، باید پرهیز شود. و بارها جمع خوانی گروه کر (زنان و مردان) از تلویزیون در زمان امام نمایش داده شد و هیچ منعی از آن نشد و قضاوت وجدان سلیم عرف هم عدم فسادانگیزی آن است. در حسینیهٔ ارشاد دختران و زنان از کشورهای عربی و آفریقایی با صدای زیبا (و نوای موسیقایی) درمسابقهٔ بین المللی قرآن شرکت جسته و در حضور قاریان و حضار قرآن تلاوت می کردند. ظاهراً خانم دبّاغ ـ نماینده مجلس ـ از قول آقای دکتر بی آزار شیرازی نقل می کردند که ایشان نظر امام را چنین بیان کردند که شنونده نباید با قصد ریبه و لذت به صدای آن زن قاری گوش دهد. بنابراین، در هر صدایی، شنونده حق ندارد، به نیت و انگیزهٔ کامجویی استماع کند، خواه در تلاوت قرآن باشد (که گناه آن بیشتر است) و یا در غیر آن. هم چنین خواننده نباید به انگیزهٔ دلربایی و تهییج دیگران، آواز یا قرآن تلاوت کند، هرچند توفیق نیابد.

غناء وسیلهٔ تفریح، سرگرمی و سوءاستفاده

«ابن خردادبه» از موسیقیدانان زمان معتمد عباسی، روزی در مجلس معتمد به سؤالات خلیفه دربارهٔ غناء و طرب پاسخ گفت. او در مورد نقش غناء دربار سلاطین و شاهان می گوید: «همواره شاهان به تفریح و خوش گذرانی با ساز و آواز، اوقات خود را سپری می کردند، در وقت خواب به غناء گوش می دادند تا شادمانی رگهای آنان را لبریز سازد! فرمانروایان عجم نیز با موسیقی می خوابیدند و گاه تا بگاه، به انواع ملاهی اشتغال داشتند. ملوك عرب نیز بدین منوال و حتی اطفال خود را از بیم آنکه حُزن و اندوهی در آنان راه یابد با آواز غنائی آنان را مسرور و خندان می ساختند تا مبادا بگریند!...»[۱۴]

بنابراین غناء وسیله عیش و عشرت و هرزگی اشراف و

طبقهٔ مرفه و مُتْرِف جوامع بوده است و کسانی که همیشه در ناز و نعمت بوده‌اند، با اینگونه اعمال از یاد خدا و خلق خدا غافل و در جهل و فراموشی نسبت به اوضاع رعیت خود به سر می‌برده‌اند.

آنگاه «ابن خردادبه» در تعریف غناء می گوید:

«الغناء ما اطربك فأرقصك و ابكاك فأشجاك» یعنی غناء آن است که تو را به وجد و طرب آورد و برقصاند و (یا) بگریاند و اندوهناك گرداند.

پس غناء آوازیست که به گونهٔ لهو (یعنی رقص آور باشد) و یا نوع دیگر آن، باعث اندوه گردد.

معتمد عباسی پرسید: «طرب» چند قسم است؟

خردادبه گفت: بر سه وجه است:

«۱ـ طرب محرك مسخف لاریحیه ینعش النفس و دواعی الشم عندالسماع

۲ـ طرب شجن و حزن لاسیما اذاکان الشعر فی وصف ایام الشباب و الشوق الی الاوطان و المراثی لمن عدم من الاحباب.

۳ ـ و طرب یکون فی صفاءالنفس و لطافة الحس لا سیّما عند سماع جودة التألیف و احکام الصنعة اذکان من لا یعرفه و لا یفهمه لا یسُره بل تراه متشاغلاً عنه فذلك کالحجر الجلمد...»

یعنی: ۱ـ طرب مهیِّج و تحریك کنندهٔ (قوای شهوانی) و موجدسبکی و خفت و سرورانگیزی که نفس و قوای ادراك را «نمشه» کند و از حال طبیعی خارج و موجب زوال عقل گردد.

۲ـ طرب حزن و اندوه و غم خصوصاً اگر برخاسته از حسرت دوران خوش جوانی و یا اشتیاق بازگشت به وطن و گریستن به خاطر از دست دادن دوستان (معشوق‌ها) باشد.

۳ـ طربی که به خاطر لطافت و صفای نفسی که در شنونده یا خواننده وجود دارد و با هنر موسیقی نیز آشنا می‌باشد، پدید می آید، چه آدم بی‌ذوق و بی‌روح و جاهل به رموز موسیقی، هرگز شادمان و مسرور نگردد و در حین اجرای موسیقی، اندیشهٔ او به کار دیگری مشغول است و همچون سنگ سخت بی‌تفاوت.

خردادبه در ادامهٔ گفتار خود، تعبیر دیگری برای طرب بیان می کند:

«الطرب ردالنفس الی الحال الطبیعیة دفعة».

طرب واکنشی است دفعی و سریع از طرف نفس در برابر حال طبیعی خود. به تعبیر دیگر، خروج از حال طبیعی به حال غیرطبیعی که تعادل در آن وجود ندارد.

پس از آنچه دانشیان علم لغت دربارهٔ «طرب» گفته‌اند و فقها و نیز آنرا تمسك جسته‌اند. با تعریفی که علمای موسیقی ازطرب بیان نموده‌اند به توافق و نقطه مشترکی دست می‌یابیم. همانطور که شیخ انصاری وجه اول طرب مذکور را، موجب لهوی شدن صدا ـ یعنی غنا ـ دانسته و حضرت امام (رضوان‌الله علیه) نیز کیفیت صدا (نازکی) و تناسب (میان نت‌ها و ریتم‌های موسیقایی آواز) را در طرب‌انگیزی لازم دانستند. منتها نه نسبت به آحاد مردم بلکه متعارف و متداول عرف مردم. در اینجا یادآوری این نکته ضروریست که طرب، شادمانی، تحریك جنسی و به رقص آمدن، گاه به صِرف صدای نازك ـ خصوصاً ـ صدای سُرانوی زنان و مخنثان است و گاه به خاطر لهوی بودن آن صداست (ولو نازك و زیبا نیست) منتها رقص آور، شاد و مهیج که گاه نیز با آلات لهوی همراه است، و گاه به خاطر لهو بودن و مبتذل بودن، عاشقانه و محرك بودن محتوای آن است و زمانی نیز به خاطر حضور نامحرمان و ماهرویان شهوت‌انگیز، طرب عارض می گردد. یعنی صدا نه نازك و نه دلنشین است و نه متناسب با وسائل موسیقی، منتها با محرمات خارجی، مقارن و توأم گردیده، چنانکه چشم و گوش همزمان لذت می‌برند و در لسان روایات، از آن به زنای بصر وسمع تعبیر شده که قهراً موجب تحریك جنسی می گردد و از مصادیق بارز طرب به شمار می‌رود و گاه به خاطر علاقه و محبتی است که شنونده از خواننده در دل دارد و یا علاقمند به نوع لحن و سبکی است که او می خواند...

اما طرب به معنای سومی که خردادبه ذکر کرد، یعنی آن لذتی که یك هنرمند ظریف و لطیف و صاحب‌ذوق و آشنا به فن موسیقی از آن می‌برد ـ در این باره، حسن بن الکاتب (متوفای ۴۲۵هـ) نیز در کتاب موسیقی خود می گوید: «اساسا غنا آن است که موسیقیدان را به طرب آورد والاّ آن حالتی که به یك جاهل به فن موسیقی دست می‌دهد، طرب نیست، بلکه او در ذهنیات و خیالات خود غوطه‌ور است و گمان می‌برد که لذت برده است...»[۱۵]

صاحب کتاب ارزنده نفائس الفنون دربارهٔ اقسام «لحن» می گوید:[۱۶]

۱ـ الحان ملذة: و آن نوایی است نشاط‌آور و سرورانگیز، بی آنکه تصوراتی در انسان ایجاد کند.

۲ـ الحان مخیله: و آن نوایی است که با ایجاد تصورات و خیالات در نفس، موجب طرب گردد.

۳ـ الحان انفعالیه: و آن نوایی است که وقتی نفس تحت تأثیر عواطف و احساساتی قرار گیرد، از انسان صادر می‌شود و نفس آدمی متناسب با آن عواطف لحنی را ایقاع می کند.

از آنجا که بحث درباره نواها (ملودی) بسیار است و چنانکه پیشتر گفتیم، الحان موزون، هفده تاست که هریك نقش ویژهٔ خود را دارد، لذا تفصیل موضوع را به کتب مربوط ارجاع می‌دهیم.

و اما حُزن مطرب

در تعریف «طرب» آمد که از شدت سرور و شادی یا حزن و اندوه بسیار پدید می‌آید و گفته شد که سروری که از تحریك و تهییج قوای شهوانی حاصل و موجب سست گردیدن عقل و اندیشه انسان گردد ـ به طوری که از او اعمال نامعقول و بچه گانه سر می زند ـ طربی است که شرع از موجبات آن جلوگیری نموده است.

برخی از فقهای بزرگ که در اصل حرمت ذاتی غناء تردید نموده‌اند، نظیر مرحوم فیض کاشانی و محقق سبزواری و مقدس اردبیلی، غناء در مرثیه‌خوانی‌ها و نوحه‌سرایی‌ها را جایز دانسته‌اند و دلیلشان این است که چون گریستن و نالیدن برای مصائب سالار شهیدان مطلوب و مرغوب است و روایات بسیاری نیز در این باره وارد شده[۱۷] و چنانکه متعارف مردم (زمان مرحوم اردبیلی به گفته وی) غناء در روضه خوانیها را پذیرفته اند، لذا دلیلی بر منع آن وجود ندارد، چه به نظر ایشان غنا تنها برای طرب و شادی است و در مرثیه‌ها مسلما شادی و طرب نیست.[۱۸]

نکته اینجاست که مرحوم شیخ انصاری می افزاید: اگر صوت مطرب موجب حزن و سوز نیز شود نه به خاطر یادکرد و تذکار مصائب سیدالشهداست بلکه ماهیتا حزن برخاسته از صوت غنائی، با حزن ناشی شده از تذکر مصائب و عزای آن عزیزان متفاوت است. حزن اول ناشی از احساس و توجه آدمی به از دست دادن و حرمان از خواهش‌های حیوانی مانند شکست‌های عشقی در جوانی و محرومیتهای شخصیتی و اجتماعی و غیرو می‌باشد که با صوت لهوی عارض می شود.

در اینجا این سؤال مطرح می گردد که آیا صوتی که مناسب مجالس لهو و رقص و آلات لهوی موسیقی باشد، چگونه ممکن است موجب چنین حزنی شود؟ و آیا عرف و وجدان سلیم آن را ناشی از غنای حرام می انگارد؟ و آیا تا چه اندازه با موضوع حکم شرعی مطابق است؟ به هر تقدیر، جای بحث و مناقشه مفتوح است. اما روشن است که صوت مطربی که موجب حزن غنائی می‌شود، با آن صوت لهوی که مناسب مجالس رقص است، متفاوت است. زیرا صوت حزین نمی‌تواند شاد و رقص آور و مناسب موسیقی رقص باشد.

حضرت امام(ره) که در کتاب مکاسب خود غناء را به صوت نازك مطرب معنا کردند، معتقدند که چنین صوتی اگر طرب حزنی ایجاد کند هرچند در مراثی و نوحه سرایی باشد و به خاطر مضامین آن بالفعل موجب طرب نگردد، ولی چون قابلیت اطراب در آن وجود دارد، پس غناء بوده و استماع آن حرام است.[۱۹] منتها حضرت ایشان در مورد ماهیت حزن مذکور توضیحی نفرموده‌اند.

شاید کمتر کسی باشد که سرود «مادر مادر» بچه‌های آباده را که بارها در زمان جنگ تحمیلی از صدا و سیمای جمهوری اسلامی، که در محضر مبارك حضرت امام راحل اجرا شده بود، ندیده و نشنیده باشد. صدای نازك، حزین و دلنشین خوانندهٔ نوجوان که با صدای (ضربی) ارگ نیز همراهی می‌شد، دارای مضامین شورانگیز، عاطفی و رقّت‌آمیزی بود (به طوری که گریه و شیون بزرگ و کوچك را موجب گردیده بود) و حضرت امام(ره) نیز متأثر و محزون شده بودند. از آنجا که پارامترهای اصلی تأثیر شامل: صدای ظریف و زیبا و سوزناك نوجوان و همراهی آن با ارگ، مضامین عاطفی، خاطره انگیزی، و یادآوری ایام جبران‌ناپذیر یتیمی و عوامل روحی دیگر بوده و نه صرفاً صدا و عُرف نیز نه تنها آن را غناء نمی‌داند، بلکه با فرهنگ دینی و مراسم سنتی او درآمیخته و آنرا تحسین نیز می کند، وقتی نظر فقهی حضرت امام راحل را که «صدای نازك متناسب مطرب را به غنا تعریف کرده‌اند» در مکاسب ایشان دیدم در ابتداء برایم قابل توجیه نبود که این تعریف حضرت امام(ره) با تك‌خوانی و جمع‌خوانی بچه‌های آباده که بارها سرود اجرا کردند و حتی نوجوانان دیگری که سرود می‌خواندند، یا در مراسم عزاداری به نوحه‌سرایی می‌پرداختند و یا دیگر خوانندگان آشنا به قواعد موسیقی که با صدای ظریف و نرم و گرم و جذاب خود و با مضامین آموزنده وسازنده می‌خواندند و شنونده را تحت تأثیر قرار می‌دادند و می گریاندند، چگونه قابل جمع است؟ اما با بررسی‌هایی که انجام شد و استفتائاتی که از ایشان صادر گردید، دریافتم که حزن طربی یا طرب حزنی ناشی شده از صدای غنائی آن‌چنانی، نه تنها عُرف و وجدان سلیم، آن صدا را غنا می‌داند، بلکه آن حُزن را هم مرغوب و مطلوب نمی‌داند. البته چنانکه گفته شد مقدس اردبیلی، معتقد است که از صدای غنائی (چه به معنای صدای لهوی مطرب یا صدای نازك متناسب مطرب) اصلاً حزنی پدید نمی آید، زیرا طرب به معنای احساس لذّت وخوشی است که با حزن منافات دارد، لیکن حضرت امام و شیخ اعظم در مکاسب خود می فرمایند: طرب هم از حزن و هم از شادی حاصل می‌شود و لذا دلیل مقدس اردبیلی را ناکافی و مردود می‌دانند و بین حزن غنائی و حزن غیرغنائی تفاوت آشکارقائل شده‌اند.

همانطور که مرحوم شیخ انصاری در توجیه حزن پدید آمده از آواز لهوی بیان کرد، و نظیر آن را پیشتر از «خردادبه» نقل کردیم که وی حزن حسرت‌آمیز را در طرب معنا نمودند؛ اما باید افزود که موسیقی چه در شکل فیزیکی‌اش یعنی ایجاد فرکانس معین در هوا که مطابق هدف‌گیری خواننده یا نوازنده عینیت پیدا می کند و چه در قالب روانیش، یعنی آن تأثیری که در احساسات انسان می گذارد، نمی‌تواند واقعیتی در انسان ایجاد کند،[۲۰] مگر آنکه مضامین والایی داشته باشد وگرنه عامل محرکی بیش نیست. موسیقی می‌تواند بیش از آنچه «غذای عاشقان»



است[21]، به کار رود و بیش از آنکه تنها عامل تهییج، ترویج (آرام‌بخش)، تشجیع و ترغیب باشد، باید دارای رسالت و پیام ملی و مذهبی باشد نه آنکه صرفاً پارامتر روان‌درمانی و توسعه اقتصادی و... قرار گیرد! گرچه شکل ظاهری موسیقی تحریك عناصر رسوب‌یافته در درون انسانهاست. اگر رسوب عشق سرکوب شده است، رسوب وابستگی‌ها و تعلقات و مشتهیات دنیوی است، رسوب و رکود فرهنگ حماسه‌ایست، رسوب دوران خوش جوانی است... چنین عاملی آن چنان حزن و اندوهی را در انسان ایجاد می‌کند که گویی نه بر فقدان ایام گذشته، بل بر از دست دادن عزیزترین کسان خود می‌گرید. این است همان حزن برخاسته از صوت غنائی که همچون جوبی در ظرف محلول رسوب کرده‌ای به حرکت درمی‌آید (نغمه‌های داوودی نیز ـ بی‌تردید ـ دارای مضامین بلندی بوده) نه آن که موسیقی صرفاً انسان را اسیر احساسات خود گرداند و موجب شود که او از اندیشه و تأمل در واقعیات عاجز گردد و شخصیت او را به صورت منفعل و اثرپذیر شکل دهد، چه انفعال با خلاقیت و اخلاق و تربیت و تزکیه منافات دارد. موسیقی‌ای که شبحی از آرزوهای منکوب و سرابی از آمال پوچ و لذیذ است، همان موسیقی غنائی و محرم است که انسان را از یاد خدا دور می‌سازد.

پروفسور آربری به نقل از وصیت‌نامهٔ ابن‌سینا می‌نویسد: «...درخصوص مشتهیات نفس، یعنی آنچه مورد التذاذ است و نفس از آنها کامیاب می‌گردد، (یعنی موسیقی) باید استعمال آنها، صرفاً برای روبه‌راه کردن «مزاج»، «حفظ سلامت او» و «بقای نوع بشر» باشد.»[22]

چنانکه دارای تأثیرات اقتصادی نظیر افزایش ۷۰٪ شیر گاوها و راندمان تلاش کارگران و... می‌باشد![23] از این‌رو داوری در مورد «مطلق موسیقی» مباحثی مبسوط می‌طلبد که در این مختصر جای بحث آن نیست.

لهو در غناء

لهو یعنی سرگرمی و اشتغال به کاری عبث و بیهوده، یعنی غفلت و فراموشی از یاد حق.[24] «لاهیة قلوبهم»[25] یعنی دلهایشان غافل از یاد حق و مشغول به امور باطل گشته، چنانکه فرمود: «لاتلهکم اموالکم و لا اولادکم عن ذکرالله»[26] یعنی داراییها و فرزندانتان شما را از یاد خدا غافل و به خود مشغول نکند. تعلقات دنیوی نیز ظاهری فریبنده، سرگرم‌کننده، بازی‌دهنده و تفاخرآمیز دارد و این معنا در آیهٔ شریفهٔ «اعلموا انما الحیاة الدنیا لعب ولهو وزینة و تفاخر بینکم»[27].

روایات بسیاری نیز در نکوهش اشتغال به «لهو» و نهی از آن وارد شده[28]، از جمله این که:

«مجالس اللهو تفسد الایمان» مجالس لهو ایمان را فاسد می‌کند، و نیز «لا یفلح من و له باللعب و استهتر باللهو و الطرب» رستگار نمی‌شود کسی که شیفتهٔ اشتغال به امور بیهوده (بازیچه) باشد و در سرگرمی و لهو و خوشگذرانی حریص و بی‌پروا باشد.

لغو و زور

لغو یعنی کلام یا عمل بیهوده‌ای که هیچ نفع و فایده‌ای در آن نیست و نیز در لغت به معنای باطل، قبیح و زشت و کذب آمده است.[29] چنانکه زور نیز به معنای باطل، و انحراف از حق آمده است.[30] عمده دلایلی که فقهاء از آیات در حرمت غناء ذکر کرده‌اند، آیاتی است که در آن سه واژه مذکور می‌باشد، یعنی «لهو»، «زور» و «لغو» که در لسان روایات به غنا تفسیر شده است، تا آنجا که برخی از فقهای بزرگ با استناد به این آیات، مدار و ملاك حرمت غناء را از حیث لهو و باطل بودن آن دانسته‌اند.

دلایل قرآنی

۱. آیهٔ شریفهٔ «واجتنبوا قول الزور»[31] از سخن باطل و ناحق دوری گزینید.

۲. آیهٔ کریمهٔ «و من الناس من یشتری لهو الحدیث لیضل عن سبیل‌الله»[32] و از مردم کسانی هستند که «سخن لهو» را می‌خرند تا بدون آگاهی، مردم را از راه خدا گمراه کنند.

۳. آیهٔ شریفهٔ «والذین لایشهدون الزور»[33] آنان که به ناحق گواهی ندهند.

۴. آیهٔ کریمهٔ «والذین هم عن اللغو معرضون»[34] (مؤمنون) کسانی هستند که از لغو پرهیز می‌کنند.

آیاتی که در زمینه غنا مورد استناد قرار گرفته است، هیچ کدام دربردارندهٔ واژهٔ «غناء» نیست و به صراحت دربارهٔ غناء نظر نداده است، بلکه دربردارندهٔ عناوین عامیّ است که امکان تطبیق آنها بر بعضی از مصادیق غنا وجود دارد. مثلاً آنجا که غنا شامل گفتار باطل، بیهوده، گمراه‌کننده باشد و یا نفس «غناء» بصورت یك عمل باطل، زور و لغو و لهو درآمده باشد، لذا این عناوین بر آن صدق می‌کند. ولی از ظاهر و منطوق این آیات بدون استفاده از روایات، نمی‌توان حرمت مطلق آوازها و انواع موسیقی آوازی را اثبات کرد و عمده‌ترین وجه استناد به این آیات در مورد غناء، روایاتی است که در تفسیر آنها وارد شده است.

دلایل روایی

۱. ابوبصیر در تفسیر آیهٔ «واجتنبوا قول الزور» از امام صادق(ع) نقل می‌کند که فرمود: قول زور همان غناست.[35]

۲. زید شحّام می‌گوید: امام صادق(ع) فرمود: منظور از قول زور همان غناست.[36]

۳. مهران بن محمد از امام صادق نقل می‌کند که حضرت فرمود: غناء از آن چیزهایی است که خداوند در قرآن فرمود: «ومن الناس من یشتری لهو الحدیث»[37].

۴. حسن بن هارون می‌گوید: از امام صادق(ع) شنیدم که فرمود: مجلس غناء مجلسی است که خداوند به اهل آن نگاه نمی‌کند و آنگاه آیه «و من الناس...» را تلاوت فرموده و مجلس غنا را مصداق آن ذکر نمود.[38]

۵. علی بن ابراهیم می‌گوید: امام(ع) «لغو» را در آیه «عن اللغو معرضون» بر غنا تطبیق کردند.[39]

تحلیل روایات

روایات حرمت غناء به چند قسم تقسیم می‌شود:

۱. بیشتر آنها از نظر سند ضعیف بوده و شرایط حجیّت ندارد.

۲. برخی از آنها دلالت بر حرمت ندارد. مانند حدیث غناء موجب فقر ونفاق است.

۳. بعضی از آنها در مقام بیان خطاب نیست. پس اطلاق ندارد. مانند حدیث: خداوند بر غناء وعدهٔ آتش داده است.

۴. پاره‌ای از روایات مطلق هستند، ولی در مقام بیان نیستند، بلکه مقیّد و مخصّص دارند.

۵. برخی از آنها دلالت بر استحباب و یا کراهت دارد.

در مجموع، بیان و گونه و تواتر اجمالی و معنوی این روایات برای محقق در موضوع غناء، این یقین را می‌آورد که غناء از نظر اسلام نکوهیده و ممنوع است و مورد نهی و انکار معصومین(ع) قرار گرفته است. اگرچه مفهوم و مصداق غناء در هیچ کدام از آیات و روایات بروشنی تبیین نشده است، اما مهمترین کار در مبحث غناء، تعیین مصداق آن است. آیا از مقوله و سنخ کلام است یا صوت؟ به تعبیر دیگر، آیا غناء کیفیت صداست و یا صدا با کیفیتی خاص و یا غناء محتوا و کلام باطل است؟

غناء از کدام مقوله است؟

برخی با استناد به روایاتی که «قول زور» و «لهوالحدیث» را به غناء تفسیر کرده است، قائل شده‌اند که غناء از مقوله کلام و گفتار است، یعنی آنچه حقیقتا باعث حرمت غناست، آن کلمات لغو و لهو و باطل است که توسط آواز اظهار می‌شود، لذا اگر مطالب مفید و آموزنده‌ای از طریق آواز و با آهنگ زیبا و صدای خوش خوانده شود، غنا نیست.

بعضی دیگر غناء را از سنخ کیفیت و آهنگ صدا دانسته و ملاك حرمتش را ترجیع صوت و یا نازکی صدا ذکر کرده‌اند که به گونهٔ لهو خوانده شود. به این دلیل که چون مطلق لهو حرام است، پس اگر غناء با کیفیت لهوی خوانده شود، غناء محسوب می‌شود. گرچه در آن کلام مفیدی به کار رود و به نظر شیخ انصاری، اگر کلام حقی، به گونهٔ لهوی و غنائی خوانده شود، گناه و حرمتش دوچندان است.

در هر صورت، چه آواز با کیفیتی لهوی یعنی همانطور که در مجالس رقص و شراب و عیّاشی خوانده می‌شود، اجرا گردد و چه با صدای خوب، مطالبی لهو و باطل به کار رود، از مصادیق بارز غناء بشمار می‌آید. «مهم شیوهٔ اجراست.»

اما حضرت امام (رضوان‌الله علیه) که غناء را در کتاب مکاسب خود از مقولهٔ صوت می‌دانند و غناء را به صوت نازك مطرب تفسیر نمودند، تصریح می‌کنند که دیگر اصوات و آوازهای لهوی، مانند تصانیف و ترانه‌های رایج عیاشان و مطربان فاسق، دلایل حرمت غناء شامل حرمت آنها نیست، بلکه از باب حرمت مطلق لهو، حرام خواهد بود. و البته لهوهایی که در آنها «غرض عقلائی» نباشد.[40] و یا احتمال دارد که از باب مساوی بودن با باطل حرام دانسته شود.[41]

تحقق لهو و نقش انگیزه

شیخ انصاری تصریح می‌کند که «لهو» به دو صورت تحقق می‌یابد.

۱. خواننده‌نیّت و قصد این داشته باشد که آواز خود را به گونهٔ لهو بخواند. (گرچه نتواند) ولی مرتکب حرام شده است.

۲. صدای خواننده ـ واقعاً و عُرفاً ـ نزد شنونده لهو باشد، گرچه قصد لهوی خواندن را نداشته باشد، یعنی نیت این را نداشته باشد که متناسب مجالس رقص و عیش و نوش بخواند، هرچند ناخواسته بخواند. درصورت اول، خواننده چون «قصد تلهّی» داشته، برای او غناء و حرام محسوب می‌شود. گرچه نتواند با صدای لهوی بخواند و برای شنونده که از نیّت او خبر ندارد، حرمتی نیست.

و درصورت دوم، شنونده باید از استماع پرهیز کند، گرچه خواننده قصد آنرا نداشته است. از اینجا می‌توان به این نکته تأکید کرد که «قصد» در تعیین حکم نیز دخیل است، اگر کسی به قصد لذت نامشروع به صدایی گوش فرادهد و یا به چهره زنی نگاه کند، مرتکب گناه شده است. هرچند آن آواز غناء نباشد و یا آن زن از خویشان محرم وی باشد. و حضرت امام خمینی(ره) در مورد سرودها و موسیقی‌ها و فیلم‌های صدا و سیما، نظیر همین مطلب را فرمودند که شنونده‌ها و بینندگان نباید با نگاه «ریبه و قصد گناه و لذت جنسی» گوش دهند و نگاه کنند.

حکم موارد مشکوك

در برخی موارد انسان نمی‌تواند غنا بودن یا غنا نبودن آواز و سرودی را به طور قطع مشخص کند. در اینجا فقهاء گفته‌اند، اگر کسی در موضوع و مصداقی شك کرد که آیا حکم حرمت متوجه آن است یا نه؟ به اصل حلّیت (حلال بودن) تمسك کند. به عبارت دیگر، حکم حرمت هرگاه مربوط به موضوعی باشد که در تحقق آن شك شود، یعنی در اصل تکلیف تردید کند، به اصل برائت و حلّیت باید رجوع کرد و اگر موضوع غناء در موارد معلوم نباشد، می‌توان به آن آواز گوش داد.

در مواردی هم که شبهه مفهومی باشد، حکم چنین است. زیرا هرگاه، موضوع حکم حرام دارای قدر متیقنی باشد، در غیر آن حکم به حلّیت می‌شود. چنانکه در مورد غنای حرام نیز قدر متیقن وجود دارد. مانند آوازهای شهوانی و ترانه‌های بی‌محتوا. اما موارد مشکوك آن حلال خواهد بود. پس اصل در همه چیز حلّیت و پاکی است، مگر دلیلی بر حرمت اقامه گردد. بدین‌رو، تحریم هر آواز و سرودی، بسیار مسؤولیت‌آورتر است از حلال دانستن آن.

موسیقی در دوران صدور حکم

از تحقیقات دامنه‌دار دربارهٔ موسیقی قبل و بعد از اسلام می‌توان ادعا نمود که آواز غنائی چند ویژگی داشته است:

۱. اشعار عاشقانه و شورانگیز، توسط خوانندگان زن که اغلب کنیز بوده‌اند و به بهای سنگین خرید و فروش می‌شدند، میان اشراف و طبقه مترف و زورمند و دربار خلفا و حکام، اجراء می‌شده و یا توسط مخنثان (مردان زن‌نما) و

نوجوانان خوش الحان خوانده می‌شده است.
۲. خوانندگی توأم با نوازندگی با وسایلی چون: دایره‌زنگی و عودونی و همیشه با رقص و دست‌افشانی همراه بوده است.
۳. حضور مشترک زنان و مردان و رقّاصی کنیزان و میگساری حاضران مزید بر شهوت‌انگیزی بوده است و بسیار بدیهی است که در این مجالس نیز حواسّ خمسه بهره وافی داشته و لذت نامشروع می‌برده و آن‌چنان وجد و طربی را در افراد مجلس ایجاد می‌کرده که تاریخ در نقل آن انگشت تعجب به دندان گزیده است.
صاحب عقدالفرید باب مبسوطی را به افرادی اختصاص داده که از شدت طربناکی، اعمال ناشایست و خفت‌باری از آنان سر زده است.[22]
فیض کاشانی و محقق سبزواری معتقدند که روایات حرمت متوجه آن نوع موسیقی و غنائی است که در آن دوران رایج بوده، به طوری که آوازخوانی با محرّمات خارجی مقارن و همراه بوده است. این مفهوم به خوبی از شواهد و قرائن تاریخی مستفاد می‌شود. و چه بسا همین عوامل خارجی نقش بسیاری در طربناکی و تهییج و تحریک شهوات داشته و موجب بی‌حالی حضار بوده و این نوع غناست که می‌تواند مصداق بارز مدعای استناد حضرت امام آیة‌الله اصفهانی باشد که میزان طرب را مانند شراب دانسته‌اند، یعنی حدی که مستمع یا خواننده در اثر آواز غنائی از حال و هوش برود.

عُرف ملاک تشخیص؟

عرف چیست و در کجا معتبر است؟ بُرد تشخیص آن تا چه اندازه است؟ و... پرسشهای فراوان دیگری که در این باره قابل طرح است.
تاکنون کتاب جامع و مستقلی نیافته‌ام که در مورد «جایگاه عرف در فقه شیعه» به بحث پرداخته باشد. اما مقوله‌ایست که در کتب فقه اجتهادی همواره «مرجع تشخیص» پاره‌ای از احکام بوده است. اندیشمندان فقه اهل تسنن، برای «عرف» حجیتی پابپای «قیاس و استحسان» معتقدند و حتی آن‌را «شریعتی محکم و استوار» دانسته‌اند.[23] در بررسی تعاریفی که از عرف بیان کرده‌اند، باتوجه به تغایر هریك، می‌توان گفت که هیچ‌یك از تعاریف، جامع و حقیقی نمی‌باشد، بلکه از باب شرح لفظ یا شرح اسم است. «عمل معین، تکرار آن در اغلب مردم و ارادی بودن آن» سه عنصریست که در تعاریف عرف بچشم می‌خورد. فقیهان اهل سنت عرف را به شش قسمت: عرف عام، خاص، لفظی، عملی، فاسد و صحیح تقسیم کرده‌اند و گفته‌اند که بیشتر در موارد و روشهای: مدنی، حقوقی، آداب اخلاقی، پوشاك، برخوردهای اجتماعی رواج دارد.
عرف و عادت در طول تاریخ در زندگانی انسانها وجود داشته است و همیشه سه عامل مهم محیط، ملیت و تقلید از نیاکان در تکوین آن نقش مؤثری داشته که با دگرگونی شرایط زمانی و مکانی، به شکلهای متعددی تغییر می‌یافته است.[24] عرف در کشورهای اروپایی مانند فرانسه، انگلیس و آمریکا از منابع قانونگذاری به شمار می‌آمده، هرچند اکنون اعتبار چندانی در تشریع قوانین ندارد.

زمینهٔ کاربرد عرف در فقه شیعه

از نظر فقه امامیه، دلیل مستقلی بر اعتبار و حجیت عرف ـ فی نفسه ـ وجود ندارد، بدین جهت هیچ یك از اقسام آن، نمی‌تواند دلیل مستقلی در مقابل کتاب، سنت، اجماع و عقل باشد، بلکه اعتبار و حجیت آن منوط به کاشفیت از تایید و امضاء شارع است که در این فرض داخل در سنت می‌شود و تنها اعتبار و کاربرد عرف و عادت در امور زیر است:
ـ کشف مقصود گوینده
ـ کشف حکم شرعی
تشخیص و یا تنقیح صغریات برای موضوعات احکام کلی و یا تنقیح آنها برای قیاس‌های استنباطی و یا تحدید موضوعهای احکام، مانند تحدید فقیر که شارع آن را موضوع برای جواز دادن زکات به او قرار داده است، چون فقیر کسی است که مؤنه و هزینهٔ زندگی سالش را نداشته باشد و در تعیین مؤنه سال به عرف باید مراجعه شود و نظر در این جهت به اختلاف زمانها و مکانها و اشخاص، مختلف می‌شود، هم چنین مسئله انفاق در راه خدا که عرف آن تابع دگرگونی شرایط زمانی و مکانی و فرهنگی است.[25] چنانکه همین تحولات فیزیکی و تغییرات شرایط فرهنگی، اجتماعی و غیرو، در استنباط احکام تاثیر و با تغییر ماهیت موضوع بخاطر آن دگرگونی‌ها، حکم آن نیز تغییر می‌کند.
دگرگونی در عرف شاید از نقاط عمدهٔ ضعف در ملاکیت آن باشد و اینکه برخی از فقهاء نظیر صاحب جواهر (در بحث غناء) آنرا به دلیل مشتبه بودن معتبر ندانسته‌اند، بی ارتباط با شرایط ناپایدار فرهنگی، اجتماعی و فیزیکی و دیگر پارامترهای مؤثر در عرف نباشد.
اکنون به موضوع اصلی بحث یعنی «تشخیص غناء توسط عرف» باز می‌گردیم.

اختلاف نظر ناشی از عُرف

از آنچه گذشت، معلوم می‌شود که غناء در عرف خاص مطرح است، زیرا همواره با تغییر شرایط زمانی، جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی، رنگ موضوع تغییر می‌کرده و طبق تحقیقات به عمل آمده در پاره‌ای از ادوار و اعصار، مصداق حکم شرعی حرمت قرار نمی‌گرفته است. چه بسا اختلاف فقها در تلقی اشان از غناء تحت تاثیر تلقی عرف آنها از مفهوم غناء بوده است و موضوعی که چنین ماهیتی داشته باشد و تعاریف متعددی از آن بیان گردد، نمی‌توان تعریفی جامع و مانع و حدی تام ارائه نمود و این نیز تایید دیگری است بر متغیر بودن مفهوم عرفی غناء، چنانکه تاکنون بیش از سی تعریف از غناء بیان شده و حضرت امام خمینی (ره) نیز در مبحث غناء مکاسب محرمه درباره کسانیکه غناء را به «صوت کشیده» یا «صوت با ترجیع و تحریر (چهچه)» تعریف کرده‌اند مسئله را به اقتضای عرف آنها مربوط دانسته‌اند.[26] مسئلهٔ دیگر که موجب اختلاف آراء فقها شده، عدم بررسی جامع و عدم دسترسی کلیهٔ آنها به مراجع و منابع مورد لزوم تحقیق، مانند کتب تاریخی، مصادر روائی و منابع لغوی و کتب علم موسیقی و غیرو بوده و این گفته در عبارات آنها نیز موجود است، چه بعضی با استناد به یك یا چند کتاب لغت و چند روایت، تعریفی را ارائه داده‌اند که کاملاً با تعریف دیگری مغایر بوده است، و شاید «اتصاف» این باشد که چون موسیقی و آوازخوانی ـ چه با آلات و سازها و چه بدون آنها ـ در دوره‌های گوناگون به اشکال متفاوتی مطرح می‌شده و در هر دوره به شکلی موجب افساد و انحراف بوده و لذا گاه به صورت «صوت کشیده» و زمانی به شکل «صوت مُرجع» و غیره به حساب می‌آمده، بدین جهت، آنچه می‌توان از مجموع مطالعات و بررسیهای تاریخی و لغوی نتیجه گرفت، آن قدر متیقنی است که اغلب، عرف آنرا مصداق حرمت می‌شمرده و آن «آواز مطربی است که مناسب مجالس رقص و خوشگذرانی» باشد.
نکتهٔ دیگر این که، چون «غناء» از مفاهیم متشابه است نه محکم، یعنی ماهیت مبهم و چند بُعدی دارد، هم می‌توان از آن استفاده مشروع و سازنده نمود و هم نامشروع و حرام، از این رو، بعید نیست که اگر فقهای قومی مثلا غناء را به «صوت کشیده» و یا حتی «صوت» تنها تعریف کرده‌اند، با توجه به شرایط حاکم بر عرف متداول زمان آنها بوده. از این رو، غنای زمان آنها به عنوان ثانوی و بالعرض تحریم می‌شده است (البته این توجیه چندان قابل دفاع نیست).

زمینهٔ تشخیص

اما اینکه شارع مقدس تشخیص موضوع را به عهده عرف گذاشته است، باید بررسی نمود که از کدامیك از زمینه‌های تشخیص موضوع است که پیش از این اشاره شد؟ بدیهی است که جزء مورد اول نیست که بتوان از عمل عرف، حکم شارع را (از تقریر معصوم) دریافت و در اینکه دقیقاً شامل کدام یك از موارد کاربرد عرف است، بحث مبسوط‌تری می‌طلبد.
از روایت امام باقر (ع) که سائل از حضرت حکم غناء را جویا شد و ظاهرا آن شخص حرمت آن را نمی‌دانست، نکات جالبی می‌توان استفاده نمود. حضرت در پاسخ به آن مرد فرمود: اگر خداوند حق را از باطل جدا سازد، غناء حق است یا باطل؟ آن مرد جواب داد: باطل است.
از این روایت می‌توان ملاکیت تشخیص عرف را نیز استفاده کرد، چنانکه حضرت تشخیص باطل بودن غناء را برعهده آن شخص گذاشتند.
نکته دیگر این که، اصولاً چرا اینگونه پرسش‌ها مطرح می‌شد؟ در پاسخ باید گفت که چون تبلیغات سوء خلفای بنی امیه ـ خصوصا ـ بنی عباس، مبنی بر تظاهر به التزام به احکام اسلام، ولیّ امر مسلمین بودن و لقب «امیرالمؤمنین» داشتن، بسیار زیاد بود و اقداماتی چون منع رواج مجالس غنا در میان مردم و غیرو انجام می‌دادند![27]، بدیهی بود که امر بر مردم مشتبه و سئوال انگیز گردد و در مورد نوع غنائی که در دربار آنها شایع بود، حکم آن را بدانند.
نکته سوم، شیوه و نوع پاسخ حضرت است. اگر ایشان می‌فرمودند: «غناء حرام است» چیزی جز تائید حرمت غناء از آن استفاده نمی‌شد، ولی حضرت با طرح سئوالی اولاً تشخیص را بر عهده سائل گذاشتند. ثانیا مسئله «حق و باطل» را مطرح کردند. به این معنا که تشخیص حق و باطل امر فطری است و در نهاد همه انسانها وجود دارد، زیرا آنچه که موجب تخدیر روان، حرکت اعضاء و تحریك قوای نفسانی و اضلال و گمراهی و فراموشی و غفلت از یاد خدا می‌شود، امری است که بداهت بطلان آن بر هیچ خردمند یا وجدانی پوشیده نیست. بنابراین، عرف در هر زمان آن نوع آواز لهوگونه‌ای را که خواه با وسایل موسیقی همراه گردد و یا نگردد، مصداق روشن غنای حرام می‌داند و این که گفته شد، عرف تابع شرایط زمانی، مکانی، فرهنگی و اجتماعی است، با این تفسیر مغایرتی ندارد، زیرا حقیقت غناء که از اصوات لهوی مطرب است تغییری نمی‌کند، جز آن که همواره رو به ترقی در تکنیك و ابزار و تغییر سبك‌ها بوده و جلوه‌های نوینی در فسادانگیزی و یا تعالی پیدا کرده است.

عرف و تفاوت آحاد آن در اثرپذیری از غناء

پیشتر گفته شد که «اعراف» تابع شرایط فیزیکی، فرهنگی و اجتماعی می‌باشند و بدین سبب می‌توان گفت که یکی از علل تعدد تعاریف غناء بخاطر متغیر بودن عرفها بوده است.
حسن کاتب از ادیبان و موسیقیدانان قرن ششم، در توصیف مطرب بودن غناء می‌کند:[28] می‌گوید:
«وانما الغناء ما اطرب ذوی المعرفة به» یعنی غنای واقعی آن است که موجب طرب اهل فن موسیقی گردد و سپس می‌گوید: «هر چه جهل مردم بیشتر باشد، زودتر با هر صدایی طربناك می‌شوند، ولی کسانی که آشنا به علم موسیقی هستند، به خوبی می‌توانند به رموز موسیقی آوازی پی ببرند و آنرا از صدای ناموزون و بی آهنگ و عامیانه تشخیص دهند.»
جمله اخیر «کاتب» تأییدی است بر اینکه کارشناس می‌تواند صدای زیبا، ریتمیك و متناسب با نت‌های موسیقی



را از صدای خوش ولی ناموزون تمییز دهد.

همان طور که میان عالم و جاهل به موسیقی در طربناك شدن تفاوت است، در افراد مختلف از لحاظ سرشت و طبیعت، ذوق و قریحه، لطافت روح و صفای باطن، عاطفی بودن یا عقلانی بودن، تفاوت چشمگیری وجود دارد. با توجه به مسائل فوق، دانشمندان فقه امامی شیعه، قید «قابلیت در اطراب» را در غناء ذکر کرده‌اند، یعنی غناء آن است که شأنیت و قابلیت ایجاد طرب در متعارف مردم (نه تمام مردم) را داشته باشد و این قید «متعارف» هم تأییدی است بر تفاوت افراد در اثرپذیری از موسیقی. وشاید کسانیکه برای غناء اقسام و مراتب قائل شده و مرتبه اعلای آنرا عبارت از صوتی دانسته‌اند که مانند خمر و مسکر موجب تخدیر و سبکسری و زوال عقل می‌گردد، با عنایت به مطالب یاد شده، گفته‌اند.[49]

گاه عامل خارجی موجب تاثر و اندوه در فرد می‌شود و گاه مسئله‌ای یا خبری خوشحال کننده به انسان می‌رسد در این دو حال اگر خواننده با لحن محزون بخواند، آن شخص متأثر، بسرعت گریان می‌شود و اگر با نوای سبك و ریتم شاد ونشاط آور بخواند. آن شخص، خوش خبر، خیلی زود به وجد و طرب می‌آید و در پوست خود نمی گنجد.

افراد بشر دارای «حواس پنجگانه» می‌باشند، این حواس که دریچه قلوب است به میزان کنترل و اجتناب از ممنوعات شرعی و عقلی، ماهیت آنها شکل گرفته و در قوالب معین متشکل می‌شود در این حالات افراد در استفاده از مدرکات و محسوسات، بهره‌های متفاوت و تاثیرات گوناگونی می‌پذیرند. از طرفی، افرادی که عقلانی هستند و عاطفه در آنها نمود کم رنگی دارد، از زیبایی‌ها و کمالات ادراکی، کمتر منفعل می‌شوند. از این رو، موسیقی و آواز نیز بطور متفاوت موجب برانگیخته شدن افراد می‌گردد.

شیخ احمد رفاعی می گوید: «مردم در لطافت و کثافت دارای سرشت‌های مختلفی هستند و چون هر مقامی از مقامات دوازده گانه موسیقی، خود برای مقامی و مکانی و حالی است و سه تای از آنها، یا طبیعت آتشی دارند یا آبی و خاکی یا هوایی و هر هفت حرف از بیست و هشت حرف الفباء نیز یکی از چهار طبیعت را دارا هستند. از این رو می گوید: خواننده باید به این مقامات وطبیعت چهارگانه هر یك و نیز طبیعت حروف هجاء آشنا باشد. اگر در مجلس دراویش وصوفیان می خواند، چون آنها دارای دلهایی لطیف و اهل ریاضت هستند، باید مقامات خاکی و هوایی را بخواند و اگر از مقامات آتشی بخواند، شیرازه جوارح و قلوبشان از هم گسسته می‌شود! و اگر در مجلس عوام و جهال خوانده می‌شود، باید مقام آتشی و هوایی را با هم بخواند زیرا آنها دارای عواطف لطیف نیستند، باید مقامی برای آنها خوانده شود تا در دلهایشان شراره افکند و...»[50]

جوان مجردی که خواهش‌های نفسانی در وجودش زبانه می کشد، با صدای نازك و گرم «حُمیرا و...» به طرب می‌آید و آنکه به ارذل العمر رسیده با صدای «مرضیه و...» می‌آساید و آن کس که تحت تربیت صحیح اسلامی قرار گرفته و مرضی در دل ندارد، از آواز حمیرا هم تأثیری نمی‌پذیرد. پس افراد و آحاد جامعه که هر یك تحت تأثیر عوامل داخلی (روانی، فطری، ژنتیك، تربیتی و...) و عوامل خارجی (محیط، فرهنگ، اجتماع و....) می‌باشند، به طور متفاوت اثر می‌پذیرند و عُرف همان مقدار ضعیفی که گفته شد، قادر است آواز لهوی و صوت غنائی را تشخیص دهد. یعنی همان قدر متیقن و مسلمی که در مفهوم غناء وجود دارد.

کارشناس، ملاك تشخیص

مهم‌ترین نکته ای که در این مبحث مطرح است، مسئله کار کارشناسی در مورد موسیقی است. کارشناس با آگاهی از ملاکات شرع، شاید تنها مرجعی است که قادر است موسیقی اصیل و صحیح را از موسیقی کاباره‌ای و مبتذل تمییز دهد. او به نتهای غیر طبیعی صدا آگاه است، و به خوبی آلات مختصّه (غربی) را از سازهای مشترك باز می‌شناسد. همان گونه که حضرت امام خمینی (ره) در مورد حکم ماهی اوزون برون، نظر خویش را بر رأی کارشناسی استوار فرمودند. بدون شك در مورد علم موسیقی که یك پدیدهٔ متکامل تاریخی ذوابعاد می‌باشد، چنین دیدگاهی مسلماً مطرح است. بدین رو، در این مقال، با طرح این مبحث مهم، نظر ما تنها تأکیدی است بر اینکه فقهای عظام و کارشناسان متعهد به نقاط مشترکی دست یابند و این معضل را از بوته ابهام خارج سازند در اینجا به نکات مهم بحث کارشناسی اشاره می‌شود.

در مقولهٔ هنر به طور کلی و بالاخص موسیقی بحث کارشناسی از نقطه نظر اجتماعی نمی‌تواند یك بحث مجرد باشد. زیرا شرایط زیستی اجتماع، تعیین کنندهٔ ماهیت زندگی است و این شرایط هیچگاه ثابت نیست تا روند شکل‌پذیری هنر دارای خصوصیات ثابتی باشد. به همین دلیل عرف، ملاك سنجش و تشخیص آن قرار داده شده است. آنچه که در گذشته متداول بوده، نمی‌تواند مفیدبرای امروز ما باشد و آنچه که در آینده ملاك عمل خواهد بود، از قانونمندی امروز یا گذشته الزاماً تبعیت نخواهد کرد. این که امروز چه نوع موسیقی مطلوب است و روند ارائه آن چگونه باید باشد؟ بسته به شرایطی است که اجتماع به جایگاه هنر القاء می‌کند.

بنابراین، برای این که جلوه‌های درستی از هنر موسیقی تجلی گردد، باید اولا حرکتهای اجتماعی معنا و مصداق درست حرکت را دارا باشند و ثانیاً در جایگاه موسیقی کسانی به برنامه‌ریزی و اعمال آن بپردازند که صلاحیت‌های لازم را داشته باشند. در مورد اول یعنی چگونگی حرکتهای اجتماعی، چنانچه روند حرکت از اصول پیروی نکند، موسیقی هم به تبع آن از ضد اصول پیروی می کند. به عنوان مثال وقتی در یك جامعه بی بند و باری و بی‌قیدی حاکم می‌شود موسیقی کاباره‌ای و بی‌هویت جایگاه عرضه شدن پیدا کرده و این بی‌هویتی در تمام عرصه‌های هنر تعمیم یافته و تا اوج ابتذال محض ادامه پیدا می کند. بنابراین بدیهی است، چنانچه ساختار اجتماع بر مبنای اصول و ارزش‌ها باشد، هنر هم در همه ابعاد اصالت خود را باز می‌یابد.

قدر مسلم تا زمانی که ما نتوانیم برای مردم زمینه‌های درستی در موسیقی تدارك ببینیم، تا از آن بهره‌مند شوند، نمی‌توانیم از ورود موسیقی مبتذل جلوگیری کنیم. همین موسیقی مبتذل که یکی از موارد آن هماهنگی ریتم‌های آن با رقص است. یعنی باید گفت چنین موسیقی مبتذلی با این «انگیزه» ساخته و پرداخته می‌شود تا در مجالس، تحت عنوان موسیقی رقص مورد استفاده قرار گیرد.

با این وجود ما تاکنون نتوانسته‌ایم:

۱. تعریف درستی از موسیقی این آب و خاك داشته باشیم.

۲. تفکیك درستی از موسیقی‌هایی که اعمال می شوند داشته باشیم.

۳. درجه بندی درستی در هر کدام از رشته‌های موسیقی داشته باشیم.

۴. موسیقی اختصاصی داشته باشیم (موسیقی گروههای سنتی ـ موسیقی محلی و غیرو).

۵. مدارس موسیقی متعدد داشته باشیم تا دور از مسائل سودجویی [و انحراف] اشخاص فاقد صلاحیت، بتوانند با رسمیت کامل در اختیار علاقمندان این رشته قرار داشته باشند.

۶. کارگاه‌هایی داشته باشیم که در آن فقط کار پژوهشی انجام دهند.

با رعایت نکات بالا که بالطبع به یك برنامه‌ریزی جدی و دقیق نیاز دارد به مقطعی خواهیم رسید که می‌توانیم بین موسیقی خوب و مبتذل تفاوت قائل شویم و به قولی در کارهای هنری صاحب رسالت شویم. چنانچه موسیقیدان با توجه به مطالبی که گفته شد، ارزیابی شود و بعد از احراز صلاحیت بر مبنای اینکه می داند «چه باید خلق کند و با چه انگیزه ای» آن را به اجتماع عرضه کند دیگر این توهم از بین می‌رود که آیا موسیقی هم می تواند منحرف کننده باشد یا خیر؟

ریتم

در موسیقی، «ریتم» فی نفسه نمی‌تواند عامل بوجود آمدن انگیزه «ترقص» باشد. سرعت ریتم هر چه باشد، بر مبنای تفکر و اصالت اندیشه خالق اثر گز ینش می گردد. چه بسیار قطعات بر مبنای ریتم نسبتا تندتر $\frac{۶}{۸}$ دارای آن چنان اصالتی هستند که جایی برای تفکر منحرف باقی نمی گذارد و چه بسیار قطعات بر مبنای همان ریتم $\frac{۶}{۸}$ و بسیار سنگینی که فقط به قصد و انگیزه ترقص تنظیم گردد. اگر فرض کنیم که رقص به معنای عام آن یعنی حرکات فیزیکی موزون و موسیقی یعنی حرکات موسیقایی موزون، انطباق ریتمیك هر دو حالت مشابه، یعنی یك حرکت فیزیکی سه تایی مثلاً با ریتم $\frac{۳}{۴}$ یا والس، شش تایی مثلاً $\frac{۶}{۸}$ و $\frac{۶}{۱۶}$، دوتایی یا $\frac{۲}{۴}$، چهارتایی تا $\frac{۴}{۴}$ در موسیقی حالت مشترکی است بین یك حرکت فیزیکی توامان و همزمان با یك حرکت موسیقایی. تندی و کندی ریتم موسیقی فقط می‌تواند تندی یا کندی حرکت فیزیکی را تعیین کند.

اگر تجربه از ملاکات سنجش باشد، باید گفت که در ممالکی که رقص آزاد است، ریتم مشخصی برای رقص در نظر گرفته نشده و سرعت ریتم هم بر اساس سلیقه سازنده یا تنظیم کنندهٔ آهنگ و گاه هم بر مبنای استانداردهای نسبی صورت می‌گیرد. مانند: والس از مترونم... تا...

تحریم آهنگ و ریتمهای رقص آور در آهنگها، تصانیف و ترانه‌های موسوم به شاد یا شیرین، به خاطر عوارض سوء فرهنگی، اخلاقی، از یك طرف و حرکات موزون و ریتمیك فیزیکی که توأم با بدن نمایی، عشوه گری، شهوت انگیزی می‌باشد، از سوی دیگر، دو مقوله ای است که فسادانگیزی و حرمت آن روشن و غیر قابل انکار است. اما این که آیا هر حرکت ریتمیك و موزونی مانند چوب بازی و رقص‌ها و چرخهای بومی ومحلی یا ورزشی که هیچ انگیزهٔ شهوانی و ابتذال در آن وجود ندارد و موسیقی آن نیز ماهیتا با موسیقی رقص آور مذکور متفاوت است، عرفاً و شرعاً ممنوع است؟ قابل تأمل است.

انحراف از موسیقی سنتی

موسیقی سنتی ایران در قرن اخیر، به سبب نفوذ فرهنگ غرب و نیز مسائل سیاسی و اجتماعی گوناگون بیشتر به جنبه‌های تفننی وتخدیری گرایش یافت، این تحول روندی از سال ۱۳۱۷ تا ۱۳۵۷ داشته است.

درگذشته نیز پادشاهان و خلفا، کسانی را ارتقاء رتبه و جایزه بسیار می‌دادند که در شیرین نوازی و نشاط آوری دست توانائی داشتند.[51] آنچه بیش از همه، در پیدایش موسیقی مبتذل کاباره‌ای موثر بوده «انگیزه و حالات و فرمهای نوازندگی» است که در آن از تکنیك یا شگردهای خاص (تروکاژ trucage)، فواصل یا حالتهایی خاص استفاده می شود. (این انحراف در شکل و تکنیك دیگری در بعضی از شاخه‌های ادبیات نیز به کار گرفته می‌شود). موسیقیدانان اصیل و متعهد، هیچگاه اجرای موسیقی را با فواصل و حالات و شگردهای مستهجن و مبتذل جایز ندانسته‌اند. بنابراین، نمی‌توان صرفاً وجود سرعت قطعه (مترونم) را برانگیزانندهٔ حالات ناپسند رقص و خوشایندی نفسانی پنداشت، بلکه می توان یك قطعه موسیقی را در یك چارچوب مشخص و بر مبنای اصول اجرا کرد که تأثیر مطلوب بر شنونده داشته باشد. لذا نوازنده و خوانندهٔ موسیقی، حتماً باید فرد با صلاحیت و متعهدی باشد.

ردیف موسیقی سنتی

مبنای موسیقی کشور ما را مجموعه‌ای از حالات و قطعات تشکیل می‌دهد که ردیف موسیقی سنتی نام دارد. این قطعات در طول تاریخ به روش سینه به سینه از استادان موسیقی، به شاگردانشان انتقال یافته است. معتبرترین ردیف موسیقی ما ردیفی است که از مرحوم میرزا عبدالله فرزند آقا علی اکبر فراهانی به یادگار مانده و از طریق ایشان به شاگردان مو به مو و با دقت فراوان منتقل شده تا از دستبرد

حوادث مصون بماند. این مجموعه (ردیف) هم دارای اصالت محض است، وهم از لطافت و زیبایی لازم برخوردار است و به تبع اصیل بودن، هیچ نکتهٔ ابهامی در آن وجود ندارد تا فکری را منحرف کند. بالعکس جایگاه خلاقیت‌ها و ابتکارهاست و نظر به بافت خاصی که در ترتب آن وجود دارد، حواس انسان را متمرکز و به سمت درون رجعت می‌دهد تا به گذر از اعماق احساس درون در تطهیر روح حرکتی و کوششی بنماید.

چنانچه ردیف فوق که بحق می تواند مبنای هر حرکتی در موسیقی ما باشد حرف اول را در موسیقی ما بزند و زمام موسیقی ما به دست کسانی باشد که صلاحیت علمی و تجربی و اخلاقی و انسانی را دارا باشند، هیچگاه زمینه‌های انحرافی در بین مردم پدیدار نخواهد شد. و می‌تواند براساس تجربی عینی یعنی استماع و پذیرش موضوع بعد از درك صحیح مورد سنجش قرار گیرد. نگارنده به جرئت و با یقین کامل ادعا دارد که ردیف موسیقی سنتی ما در جایگاه ویژه ای قرار دارد که ازهر مسئله مبتذل و انحرافی مبراست و چنانچه با اتخاذ سیاستهای درست نتوانیم حقانیت این موسیقی را به اثبات برسانیم. باز هم دچار آشفتگیهای بازار سیاه و پنهان کاریها خواهیم شد. مضافاً اینکه متاسفانه ابتذال فرهنگی به جهت پشتوانه استعماری که درخود دارد بسیار سریعتر از اصالت رشد می‌کند و بی شك هرگونه نگرش غلط به موسیقی باعث گرایش مردم به سمت ابتذال می گردد.

نقش انگیزه

درباب تحقق لهو از قول مرحوم شیخ انصاری نقل کردیم که انگیزهٔ خواننده و مستمع در حرمت، نقش مهمی دارد. زیرا اگر خواننده و نوازنده با انگیزهٔ شاد و شیرین نوازی قطعه‌ای را اجرا کند ـ هر چند موفق نشود ـ موسیقی غنایی را نواخته است. چنانکه در نظر کارشناس موسیقی، اگر تروکازهای خاص و «شیوهٔ اجرا» انگیزه موسیقی کاباره‌ای به کار رود و به آن بپردازد، می‌تواند نوازنده و سازنده قطعه مبتذل باشد و اگر انگیزهٔ چنین انحرافی را از موسیقی سنتی نداشته باشد و متعهد و ملتزم به اصول موسیقی و ردیفهای سنتی آن باشد، هرگز قطعه‌های خود را با فواصل مبتذل آلوده نمی کند.

عُرف و کارشناس

همانطور که گفتیم چون مفهوم غناء قدر متیقن و مسلّمی دارد، عُرف به خوبی آن را تشخیص می‌دهد. شهید ثانی قول مشهور در مورد غناء را پذیرفته و سپس عُرف را به تعریف خود افزوده است. صاحب جواهر معتقد است که چون «عُرف» مشتبه است ،نمی‌توان آنرا ملاك تشخیص حرمت قرارداد. اما اکثر فقها این مسئله را پذیرفته‌اند که تشخیص عرف در مورد غنا حُجیت دارد.

پیشتر در مورد انواع صوت زیر و بم سخن راندیم. قطعاً تشخیص آنها از لحاظ تهییج و تحریك در حدی ضعیف در توان وجدان عرف است. اما تفصیل دقیق آن، تنها کار متخصص فن است. مثلاً به نظر فقهایی (چون حضرت امام «ره») که صوت غنائی را صوت نازك مطرب ذکر کرده‌اند. عُرف می گوید که مصداق این صدای نازك صدای بعضی از زنان و پسران و مردان زیر صدا هستند که صدایشان موجب تحریك شهوت می گردد و کارشناس می گوید: صدای سپرانو و تنور فرضا اگر به صورت غیر ایرایی خوانده شود؛ از نازکی دلربایی برخوردار است. در مورد تناسب صدا و آلات موسیقی با مجالس رقص نیز تا حدي عرف تشخیص می‌دهد. اما تعیین دقیق و جزئیات مفصل آن را که می تواند قابلیت لهوی شدن را نیز داشته باشد، از عهده متخصص برمی آید. موسیقیدان به خوبی می‌داند کدام اجرا در قطعه ۶/۸ حالت عرفانی را ایجاد می کند یا موجب نوعی رقص سنگین می‌شود؟ موسیقی ایرانی (سنتی) شامل هفت یا هشت دستگاه می‌باشد و هر یك از این دستگاه‌ها دارای چند گوشه فرعی است که تأثیرات خاص خود را داراست.

تأثیر و تشخیص

روح الله خالقی در مورد تأثیر متفاوت دستگاههای موسیقی می گوید: آواز ماهور، آوازیست با طمأنینه که اغلب قسمت زیر و اوج ماهور با چه‌چه زدن زیاد و هنرنمایی آوازخوان همراه است و گام بزرگ در ماهور بخلاف گام کوچك نشاط آور و مهیج است، به همین جهت مارشهای با هیجان و پر شور نظامی اغلب در گام بزرگ است. وی می گوید: مقام ماهور بسیار طرب انگیز و شادی آور است.[۵۲]

صاحب کتاب «الدرالنقی» می گوید: کسی که فن موسیقی را می‌داند و با مقامات دوازده گانه آن آشناست باید با طبایع مختلف آدمی و طبیعت حروف هجاء نیز آشنا باشد و تأثیر هر یك را در زمان و مکان مخصوص خودش بداند، در گذشته برای موسیقی دوازده مقام قائل بودند. هر سه مقام از مقامات دوازده گانه به مقامات آتشی، خاکی، هوایی و ابی تقسیم می شد. مقامات هوایی و خاکی برای کسانی خوانده می شد که اهل ذوق و عرفان و ریاضت و مجاهدت و صفای باطن بودند که با این مقامات دلهایشان به سوز و گداز مبدل می گشت. مقامات هوایی و آتشی برای کسانی خوانده می شد که از لطافت روح برخوردار نبودند و مقامات آبی برای آنها فایده ای نداشت...»[۵۳]

صاحب بحورالالحان نیز می نویسد:[۵۴] اگر مطابق مقامات «عشاق و بوسلیك و نوا» خوانده شود، شجاعت انسان تحریك شود و اگر بر مقامات «راست و اصفهان و عراق و نوروز» خوانده شود، سرور و نشاط افزاید، و اگر بر مقامات «حسینی و حجاز» باشد، شوق و ذوق را برانگیزد، و اگر بر مقامات «بزرگ و کوجك و زنگوله و رهاوی» باشد، حزن و اندوه و سستی و رخوت را موجب گردد.»

ابن خردادبه، در مورد ریتم‌های رقص آور می گوید:[۵۵] وزن‌هایی که موجب رقص می گردد و لازم است در مجالس رقص خوانده شود، هشت نوع است:

۱ـ خفیف ۲ هَزَج ۳ـ رَمَل ۴ـ خفیف الرَمَل ۵ـ خفیف الثقل الثانی ۶ـ ثقیل الثقل الثانی ۷ـ خفیف الثقل الاول ۸ـ وثقیل الثقل الاول.

چنانکه درباره فارابی گفته‌اند در مجلس صاحب بن عباد به سه گونه ساز نواخت، که اول همه خندیدند و سپس گریستند و در مرتبه سوم خوابیدند و از هوش رفتند.[۵۶]

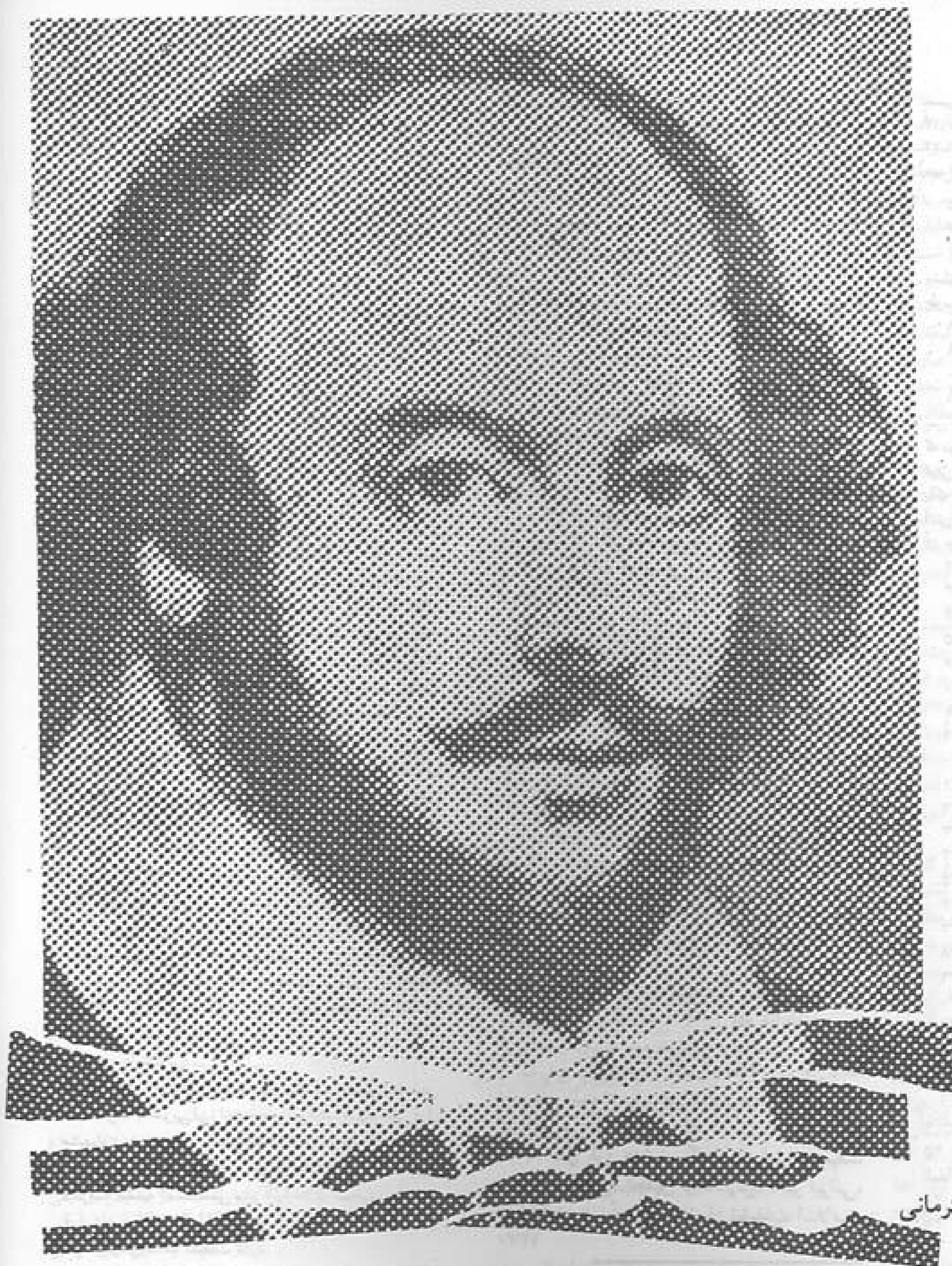
بنابراین موسیقیدان، با آگاهی از ملاکات شرعی تا حد لزوم، قادر است که موارد نهی شده از طرف شرع را تعیین کند و در مورد آن احتجاج نماید.

■ **به نقل از: «هشت گفتار پیرامون حقیقت موسیقی غنایی» تحقیق و نگارش: اکبر ایرانی، انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۰**

---

۱. مکاسب محرمه، مبحث غناء ص ۱۹۸ ـ ۲۰۰
۲. همان، ص ۲۰۲
۳. علی بن محمد معمار مشهور به بنایی، رساله در موسیقی ص ۱۰، مرکز نشر دانشگاهی و نسخه خطی
رسالة الغنا محمدرسول کاشانی که این مطلب را از سید ماجد کاشانی نقل کرده و بسیار آنرا تمجید و تعریف نموده است. این رساله به شماره ۷۵۶۴ در کتابخانه شهید مطهری موجود است. ر. ك: رسالةفی الموسیقی ابن سینا ۳. چاپ دکن. حسین علی ملاح، حافظ و موسیقی، ص ۱۸۵
۴. نفائس الفنون ۲/ص ۷۷
۵. موسیقی کبیر فارابی ص ۴۷، بنایی ص ۱۲، علم موسیقی، حسنی سعدی ص ۲۰
۶. اگر چندنت درآن واحد با هم به گوش رسد، یك هارمونی تشکیل می‌شود.
۷. بنایی، ص ۴۰ و شیخ بهایی، کشکول، ج ۱/ص ۳۷۲
۸. مصباح المنیر، کتاب الطاء (طرب)
۹. قاموس اللغه، ج ۱ / ص ۱۰۱ (یکی از معانی طرب است).
۱۰. اساس البلاغه ص ۲۷۷، قاموس اللغه ج ۱۰۶/۱، صحاح اللغه ذیل ماده طرب و مجمع البحرین ج ۱۰۹/۲
۱۱. در قرآن کریم از اینکه خانم‌ها با صدای نازك و نرم و دلربا با نامحرم گفتگو کنند نهی شده، زیرا کسانیکه بیماردل هستند، حریص شده و متوجه آنان می شوند. ر. ك: تفسیر آیهٔ ۳۲ سوره احزاب.
۱۲. ابن اثیر در نهایه از امام شافعی این تعریف را نقل کرده است: الغناء تحسین الصوت و ترقیقه (یعنی زیباساختن و نازك کردن صدا.)
۱۳. حسنی سعدی، تفسیر موسیقی، ص ۲۰، ۱۳۳۱ ش
۱۴. الهو و الملاهی، ابن خردادبه از ملحقات کتاب الموسیقی العراقیه فی عهد المغول و الترکمان، تألیف عباس العزاوی، ص ۹۸.
۱۵. کمال ادب الغنا، باب الطرب، مصر ۱۳۹۵م
۱۶. نفائس الفنون فی عراس العیون، ج ۲ـ ص ۷۷
۱۷. ر.ك: کامل الزیارات ابن قولویه، باب ۳۲ ص ۱۰۰ـ۱۰۴، وسایل الشیعه، ج ۱۰ ص ۳۹۱، ثواب الاعمال ص ۴۷، امالی شیخ طوسی، ص ۱۲۱ و فروع کافی، ج ۱ـ ص ۳۲۲.
۱۸. شرح ارشاد، متاجر قسم چهارم درباره غناء.
۱۹. مکاسب امام خمینی، ص ۲۲۴.
۲۰. مبانی روانی موسیقی، استاد محمدتقی جعفری، ص ۱۸.
۲۱. مولوی درباب سماع می گوید:
پس غذای عاشقان باشد سماع
که در او باشد خیال اجتماع
قوتی گیرد خیالات ضمیر
بلکه صورت گردد از بانگ صفیر
آتش عشق از نواها گشت تیز
آن چنانکه آن جوز ریز
۲۲. مرد شرق، ص ۹۸
۲۳. موسیقی از نظر دین و دانش، جوهری زاده، ص ۴۰
۲۴. لسان العرب، ابن منظور، ج ۱۲/ص ۳۴۷، ۱۴۰۸هـ
۲۵. انبیاء: ۳.
۲۶. منافقون: ۹
۲۷. حدید: ۲۰
۲۸. ر.ك، میزان الحکمه، ۸/۵۳۰ ـ ۵۳۵
۲۹. لسان العرب، ۲۹۹/۱۲
۳۰. تفسیر المیزان، ۱۸/ص ۲۴۵
۳۱. حج: ۳۱
۳۲. لقمان: ۵
۳۳. فرقان: ۷۲
۳۴. مؤمنون: ۳
۳۵. وسایل الشیعه ۲۲۷/۱۲
۳۶. وسایل الشیعه ۲۲۵/۱۲
۳۷. وسایل الشیعه ۲۲۶/۱۲، کافی ج ۲/ ۲۰۰
۳۸. وسایل ج ۲۲۸/۱۲ و کافی ج ۲/ص ۲۰۰
۳۹. تفسیر قمی، ص ۴۴۴
۴۰. مکاسب محرمه، ص ۲۳۴ و ۲۴۲ ـ ۲۴۴
۴۱. مکاسب محرمه، ص ۲۴۵
۴۲. عقدالفرید، ابن عبدربّه، ج ۱۷۶/۳، مصر، ۱۳۱۶هـ
۴۳. ر.ك: سلم الوصول الی علم الاصول ص ۳۱۷
۴۴. ر.ك: مقاله جایگاه شریعت سلف و عرف در منابع اجتهاد، آیةالله جناتی، کیهان اندیشه، ش ۳۳، سال ۱۳۶۹، ص ۱۲.
۴۵. ر. ك: مقاله آیة الله جناتی، ص ۱۹ والا صول العامه للفقه المقارن، محمد تقی حکیم، ص ۴۲۰ ـ ۴۲۱
۴۶. ص ۲۰۳
۴۷. ر. ك: تاریخ موسیقی مشرق زمین، فارمر
۴۸. کمال ادب الغناء ص ۱۹، مصر ۱۳۹۰ هـ.
۴۹. مکاسب محرمه، امام خمینی، ص ۲۰۰
۵۰. الدرالنقی فی علم الموسیقی، ص ۲۵، بغداد ۱۹۶۴ م
۵۱. ر. ك: جاحظ، التاج، ص ۱۰۹، ۱۳۴۸، الاغانی ج ۱/ ص ۴۵، سرگذشت موسیقی ایران، ص ۱۵۴.
۵۲. نظری به موسیقی، ص ۱۶۰
۵۳. الدرالنقی فی علم الموسیقی، احمد رفاعی، ص ۲۵
۵۴. بحورالالحان، فرصت شیرازی، ص ۴۰، ج فروغی
۵۵. الموسیقی العراقیه، ص ۹۹
۵۶. مقاصد الالحان مراغی، ص ۱۶۷





معمای شکسپیر

گزارشی از گردهم‌آیی جهانی شکسپیرشناسان

■ یان کات

■ ترجمه: دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

یکی از جریانهای مهم تئاتر معاصر جهان، مسئلهٔ «معاصر سازی» متونِ گذشته وکهنِ ادبی ـ نمایشیِ جهان است. به نظر دست‌اندرکاران این جریان، هنگامی که نمایشنامه‌ای از گذشته‌ای دور یا نزدیک بر صحنهٔ تئاتر به اجراء درمی‌آید، باید برای مردم معاصر؛ «معنا، تفسیر و ما به ازایی معاصر» داشته باشد. به عبارت دیگر، «رویدادها و امورِ گذشته» باید با جلوه‌هایِ تاریخ و فرهنگ معاصر بر صحنهٔ تئاتر نمودار شوند. متنِ ادبی ـ نمایشی باید چنان از نو تعبیر و تفسیر شود، که با امور و مسائل معاصر نیز متصل و مربوط شود و پاسخگوی نیازهای ذهنی مردم معاصر: (مفهوم نوتفسیری و معاصر سازی).

یکی از چهره‌های بانفوذی که نظریه‌های او به تعمیق و توسع مفهوم «معاصرسازی» کمک فراوان رسانده «یان کات» (JAN KOTT , 1914 -) منتقد، زباندان و روشنفکر لهستانی است. وی از جمله روشنفکرانی بود که از دخالتِ کشورش در تهاجم به «چك اسلواکی» در سال ۱۹۶۸، ناراضی و نسبت به آن معترض بود. یادآوری می کنم:

هنگامی که مردمِ چك اسلواکی، علیه تسلط استبداد روسی ـ کمونیستی دست به مقاومت زدند، مورد تهاجم نیروهای نظامی روسیه و اقمار آن ـ کشورهای اروپای شرقی ـ قرار گرفتند. از جملهٔ آنها لهستان بود که علیه چك اسلواکی نیرو اعزام کرد. برخی از روشنفکران لهستانی به حکومت کشور خود، به خاطر شرکت دراین اقدام سرکوبگرانه، اعتراض کردند. در نتیجه برخی از معترض ها از کار برکنار و برخی دیگر مجبور به جلای وطن شدند. «یان کاتِ» لهستانی نیز از زمرهٔ این روشنفکران معترض بود. به همین دلیل مجبور به ترك لهستان و اقامت در آمریکا شد.

وی کتابی دارد به نام «شکسپیر، معاصر ما» «کات» دراین اثر، چند نمایشنامهٔ «شکسپیر» راتحلیل کرده و چنین نشان داده است که درونمایهٔ آن نمایشنامه‌ها، یا: «مسئله‌ها، بیم‌ها، امیدها، و تلواسه‌های جهان معاصر» نیز، مربوط و همپیوند می شوند. درونمایهٔ این آثار ادبی ـ نمایشی، صرفاً به گذشته مربوط نمی‌شوند، بلکه می‌توان مشابه، و همگونهٔ آنها را، در دورهٔ معاصر نیز ملاحظه کرد.

یکی از مقالات مشهور این کتاب: «شاه لیر» یا پایان بازی» (KING LEAR OR ENDGAME) نام دارد که بر نویسندگانِ و کارگردانانِ معاصر جهان، و از جمله «پیتر بروك» تأثیر فراوانی گذاشته است.

«یان کات» دربارهٔ آثار شکسپیر صاحب نظر است. وی در شماری از کنفرانس‌هایی که دربارهٔ «شکسپیر» برگزار شده است، شرکت جسته است. دو مورد از آن: «گردهم آیی ونکوور» و«گردهم آیی واشنگتن» است که هر دو تجمع‌هایی جهانی و بین المللی بوده‌اند. در این دو گردهم آیی، از شماری از مشهورترین «شکسپیر

کاران» و «شکسپیر پژوهان» جهان دعوت به عمل آمده بود. مدعوین معمولاً مقاله‌ها و تحقیقات و دانسته‌های خود را به اطلاع دیگران می‌رساندند «کات» نیز به این دو گردهم‌آیی جهانی دعوت شده بود. وی خاطرهٔ خود را از شرکت در آنها، به صورت مقاله‌ای به نام «معمای شکسپیر» نگاشته است.

این مقالهٔ خواندنی، دارای نکات جالب و عمیقی است. ترجمه‌ای از آن را در سطور زیر خواهید خواند.

«فرهاد ناظرزاده کرمانی»

□□□

«هتل هیلتون»، مملو از «شکسپیر کارها» شده بود. نزدیک به یکهزار نفر از آنها، در ماهِ آوریل سال ۱۹۷۶ میلادی، در «دومین گردهم‌آیی جهانیِ شکسپیرشناسی» در «واشنگتن» حضور یافته بودند. در تالارِ وسیع هتل، مهماندارانِ جوان مشغول گرداندن پلاک‌های شناسایی بودند: پلاک‌هایی که اسم، مرتبهٔ علمی، و وابستگی سازمانی شرکت کنندگان، برآنها نوشته شده بود؛ تا هر شخصی بتواند، شخص دیگر را بشناسد. در ساختمان‌های جنبیِ تالار، انتشارات مربوط به «شکسپیر» به نمایش گذاشته شده بودند. در میان آنها پژوهشنامه‌های واژگانی، تطبیق‌های متنی، و راهنماهای دیگر، به چشم می‌خوردند؛ پژوهشنامه‌هایی که ۲۲ هزار واژه‌ای را که «شکسپیر» به کار برده بود، در برداشتند. توضیح و شرح این واژه‌ها به صورتِ کامپیوتری، و با توجه به متنی که در آن به کار رفته بودند، ارائه شده بودند.

علاوه بر اینها، دربارهٔ انتشار متون و مراجع جدید و اصلاح شدهٔ آثار «شکسپیر»، آگهی‌هایی دیده می‌شدند؛ متون و مراجعی که کامپیوترهای خستگی ناپذیر آنها را تهیه کرده بودند و شامل راهنما و دستورهای صحنه و کارگردانی؛ و متون مستقل نمایشنامه‌ها، با آیین نگارشِ جدید و نقطه گذاری، تا آخرین ویرگول، می‌شدند. گاهی فراوانی یا بسامد، روابط احتمالی میانِ علامات تعجب(!) و علامات سئوال (؟) در آثار او شمارش شده بودند.

«شکسپیر شناسی» نه فقط از «شکسپیر»، که از خودش نیز تغذیه می‌کند. در «ایالات متحدهٔ آمریکا»، به تنهایی بیش از دو هزار کرسیِ استادی مربوط به «شکسپیر» وجود دارد، و تقریباً یکهزار مورد آن نیز در سایر نقاط جهان. و هر سال معمولاً سیصد پایان نامهٔ دورهٔ دکترا دربارهٔ «شکسپیر» نوشته می‌شوند؛ یعنی اگر تعطیلات سالانه، و تعطیلات شنبه و یکشنبه تقویمی را به حساب نیاوریم، هر روز یک رسالهٔ دکترای جدید، دربارهٔ «شکسپیر» نوشته می‌شود.

گردهم‌آیی قبلی «شکسپیر شناسان و شکسپیرکاران» که نخستین گردهم‌آیی جهانی آن هم هست، در «ونکوور» ـ کانادا ـ در سال ۱۹۷۱ میلادی تشکیل شد. در آن وقت، این امر که شمار «شکسپیر پژوهان» (SHAKSPEARE SCHOLARS) در جهان، به این فراوانی است، تعجبی مطبوع به بار می‌آورد، و نه چون این بار، تعجبی خوف‌آور! «ونکوور» به «کیوتو» ـ ژاپن ـ نزدیک‌تر است تا به «استراتفورد» ـ در انگلستان، زادگاه شکسپیر ـ پس از هیات آمریکایی، هیات «شکسپیر پژوهان» ژاپنی، بزرگترین هیات شرکت کننده در آن مجمع به شمار می‌آمد.

شرکت کنندگان در «گردهم‌آیی ونکوور» در خانه‌های کوچکی که اسمهای عجیب سرخپوستی داشتند، در میانِ گلسرخ زارهای ایالت «بریتیش کلمبیا» ـ کانادا ـ اقامت کرده بودند. «گردهم‌آیی ونکوور» از لبخندِ محزونِ «گریگوری کازینت سِو» فروغ یافته بود. این آخرین باری بود که من «کازینت سِو» کارگردان روسی را دیدم؛ او دو سال بعد درگذشت. یک شب در باغ با او قدم‌زنان دربارهٔ «وزه وُلد مه‌یرهُلد» (VSEVOLD MEYERHOLD , 1874 - 1940) ـ بازیگر و کارگردان سرشناس روسی ـ گفتگو کردم. «کازینت سِو» یکی از شاگردان و دوستان «مه‌یرهُلد» بود، که توانسته بود از تمام تیغ‌هایِ تصفیهٔ دورهٔ «استالین»، جان سالم به در ببرد. او گفت که دو سه سالی که در حضور «مه‌یرهُلد» بوده است، تنها سالهای خوشِ او، و پس از آن همه چیز نومید کننده بوده است. «کازینت سو» اجرای «شاه لیر» خودرا که «کار پرداخت‌های» (ACTIONS) آن در «استپ»های روسیه انجام یافته بود، برای «گردهم‌آیی ونکوور» همراه آورده بود.

«واشنگتن»، در بهار بسیار زیباست، درختان گیلاس آن از شکوفه‌ها سرشارند. اما رایحهٔ برگ و گل درختان گیلاس، به «هتل هیلتون» نمی‌رسید. «گردهم‌آیی واشنگتن» مانند همهٔ گردهم‌آیی‌های آمریکایی‌ها، خشک و سخت می‌نمود.

(در همین هتل چند هفته پیش، گردهم‌آیی «دخترانِ انقلاب آمریکا» برگزار شده بود، و چند هفته پیش از آن، «اعضای فرقهٔ مسیحی کوایکر» از سراسر جهان در همین هتل، گردهم‌آیی برگزار کرده بودند.)

مدت پنج روز گردهم‌آیی، میان جلسات همگانی، نشست‌های فرعی، نشست‌های تخصصی و سمینارها تقسیم شده بود. شرکت کنندگان دراین گردهم‌آیی فقط برای نوشیدن قهوه توقف می‌کردند، آنهم مانند مسافرانی که در ایستگاه قطار، بیم آن را دارند که به قطار دیر برسند، آنها با کیف‌های دستی خود به سمت یکی از شش سالن کنفرانس، می‌دویدند؛ کیف‌هایی که از متونِ سخنرانی دربارهٔ «شکسپیر» انباشته بودند. در این شش سالن، «شکسپیر پژوهان»، بدون وقفه، و به طور همزمان برای همقطاران خود دربارهٔ «شکسپیر» سخنرانی می‌کردند. پسین و پیشین دربارهٔ «شکسپیر»: خواه با شیوه‌های سنتی «تحلیل متن»، خواه با آخرین خبرهای تأویل متنی «هرمنوتیکی» آثارِ او. سمینارهایی دربارهٔ تعبیرها و تفسیرهای «اصالت موجودی» ـ اگزیستانسیالیستی ـ آثار او، و نیز «شکسپیر مارکسیست»! برگزار می‌شدند. در آخرین سمینار که شرکت کنندگان آن عمدتاً از پژوهشگران آلمان شرقی بودند، چند لحظه زمان برای من ایستاد، و مانند پانزده سال پیش، باز هم صداهای تکراری گذشته ـ در کشورهای کمونیستی ـ به یادم آمد که شماری شعار می‌دادند «شکسپیر» یک «پیشرفت خواه» ـ به معنای ایدئولوژیکی و مارکسیستیِ این اصطلاح ـ بوده است، و شمار دیگری فریاد می‌زدند که او پیشرفت خواه نبوده است...

از شرکت کنندگان در این گردهم‌آیی به طور رسمی نیز پذیرایی شد. با بیست اتوبوس ما را به وزارت خارجه بردند. محفل‌های خصوصی نیز در کار بودند. یکی از این مهمانی‌ها را خانمِ متشخصی درخانهٔ مجللش که دید آن به «رودخانه پتماک» بود، میزبانی کرد، با گوشت کباب شده بر منقل. نزدیکِ غروب به هر یک از میهمانان یک یادگاری اهداء شد: یک کلاه کابویی! این خانم متشخص اصلاً اهل «تگزاس» بود. لیکن نقطهٔ اوجِ این گردهم‌آیی، یک روز پیش از پایان آن، سخنرانی «خورخه لوئیس بورخس» ـ شاعر، داستان و نقدنویس آرژانتینی که در زمان گردهم‌آیی ۷۶ سال داشته است ـ بود. او برای ارائهٔ خطابه دعوت شده بود. ظرفیت وسیعترین سالن هتل، یک ساعت پیش از آغاز سخنرانی «بورخس»، تکمیل شده بود. فقط چهار ردیف اول خالی مانده بود. شاگردان مدرسه، این چهار ردیف را مراقبت می‌کردند تامبادا میهمان ناخوانده‌ای آنها را اشغال کند. اما نهایتاً، وقتی که هیچ مقام رسمی خود را در این جلسه نشان نداد، شاگرد مدرسه‌ها خود این صندلی‌ها را اشغال کردند.

دو مرد به «بورخس» کمک کردند تا به محل ایراد خطابه برسد. آنها که بازوهای «بورخس» را گرفته بودند، در عرض صحنه بسیار کند قدم برمی‌داشتند. برای لحظه‌ای به نظر رسید که آنها مجسمه‌ای چوبی را، راه می‌برند. سرانجام «بورخس» را پشتِ میکروفن قرار دادند. همهٔ حاضران در تالار به پا خاستند، کف زدن آنها چند دقیقه به طول انجامید. «بورخس» تکان نخورد. بالاخره کف زدن متوقف شد. «بورخس» شروع به تکان دادنِ لب‌هایش کرد. فقط اصواتِ مبهمی از میکروفون‌ها پخش می‌شد.

شنونده از این اصوات مبهم یکنواخت، با زحمت فراوان فقط یک چیز را می‌توانست بفهمد: «شکسپیر». این کلمه مانند فریادهایی دور از یک کشتی درحال غرق، پیوسته شنیده می‌شد: «شکسپیر»... «شکسپیر»... «شکسپیر»... میکروفن بالاتر از حدّ لازم کار گذاشته شده بود. اما هیچکس از حاضران جرأت نداشت که به محلِ ایراد خطابه برود و میکروفن را تا برابر نویسندهٔ کور و پیر، پایین بیاورد. «بورخس» به مدتِ یکساعت صحبت کرد، اما مستمعان به مدت یک ساعت فقط این کلمهٔ مکرر را می‌شنیدند: «شکسپیر». دراین مدت، هیچ کس هم برنخاست که تالار را ترک کند.

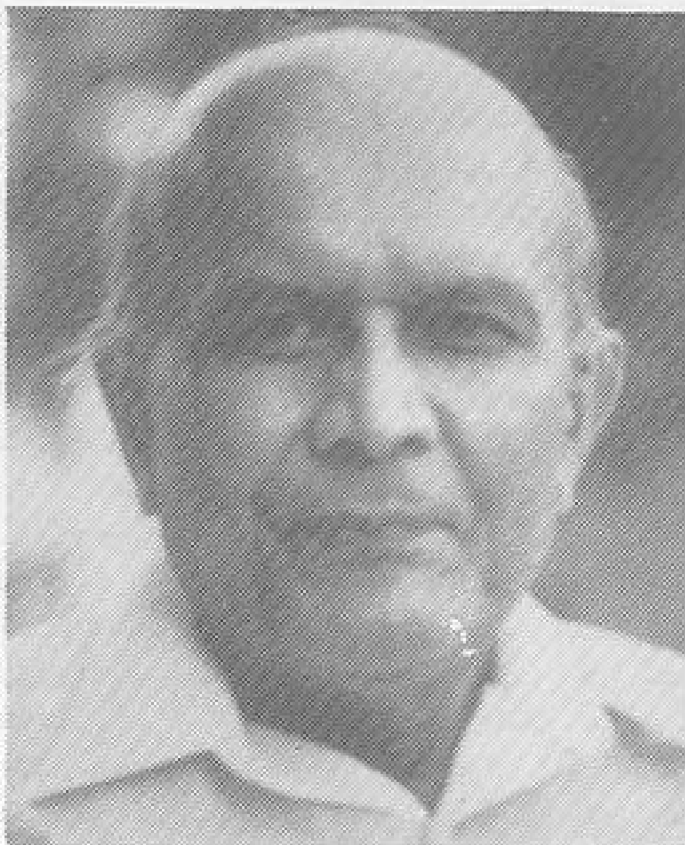
پس از پایان سخنرانی، همهٔ حاضران برخاستند و برای او کف زدند. به نظر می‌رسید که این تشویق هرگز پایان نپذیرد.

عنوان سخنرانیِ «بورخس»: «معمای شکسپیر» بود. او مانند شخصیت «سخنران» در نمایشنامهٔ «صندلی‌ها»، اثر «اوژن یونسکو»، دعوت شده بود که معمایی را بگشاید، امّا «بورخس» نیز مانند او فقط توانست اصواتِ مبهمی در گلویش تولید کند. «بورخس» معما را حل کرده بود: «شکسپیر»... «شکسپیر»... «شکسپیر»!...



● از یادداشتهایی در زمینهٔ فرهنگ و تاریخ

خط و خطّاطی



■ زنده یاد دکتر غلامحسین یوسفی

(۱)

خطّی که در قرون اسلامی در ایران رواج داشته است و به آن خوشنویسی کرده‌اند و امروز نیز خط رسمی است در اصل از الفبای عربی است.

عربها خود پیش از اسلام بر اثر مسافرت و ارتباط با اقوام متمدن‌تر با خط و زبان نبطی (از جانب حوران) و سریانی (از طریق حیره) آشنا شده بودند و از هریك از این دو خط استفاده می کردند. خطهای نبطی و سریانی از خطوط سامی و تقلید از آن برای عربها امکان پذیر بود. خط اوّلی منشأ خط نسخ شد و دومی اصل خط کوفی (=حیری) است. بعد از اسلام ظاهراً هر دو خط بکار می رفته است: خط نسخ بیشتر برای تحریر نامه ها و مانند آن و خط کوفی برای کتابت مصحفها و بعد در کتیبه ها و سکه ها. در ابتدا برخی حروف همانند در خط عربی بی نقطه و یکسان نوشته می شد و تشخیص آنها از یکدیگر دشوار بود تا از نیمهٔ دوم قرن اول هجری / هفتم حروف متشابه را با نقطه از یکدیگر متمایز کردند و همگام با آن اعراب نیز معمول شد و حرکات فتحه و کسره و ضمّه را وضع کردند و این شیوه ها قریب یك قرن بعد تکمیل شد.

از اواخر دورهٔ امویان و اوائل خلافت عبّاسیان قلمرو خط عربی وسعت گرفت و بتدریج در ایران و مصر و شمال افریقا انتشار و رواج یافت و اندك اندك از دو خط مذکور اقلام دیگری پدید آمد. در آخر قرن سرم /نهم و اوائل قرن چهارم / دهم هجری ابن مقله (محمدبن علی الفارسی، ۸۶/۲۷۲ ـ ۸۸۵ ـ ۴۰/۳۲۸ ـ ۹۳۹)، وزیر المقتدر بالله خلیفهٔ عبّاسی، و برادرش، ابوعبدالله حسن (م. ۵۰/۳۳۸ ـ ۹۴۹)، به هرج و مرج در اقلام گوناگون پایان دادند و از آن میان چهارده نوع را برگزیدند و با تکمیل اقلام موجود و هندسی کردن ابعاد حروف و تعیین اساس قواعد دوازده گانه در خط، خوشنویسی را تحت ضابطه در آوردند و پایهٔ خطوط را بر «سطح» و «دور» نهادند.

قاعده های خط

ابن مقله قواعد خوشنویسی را در رسالهٔ خط و قلم (دارالکتب مصر، شمارهٔ ۱۴؛ نیز، رك: قلقشندی ۱۴۳/۳ ـ ۱۵۲) بیان کرده است. وی قواعد خط را به دو دستگاه تقسیم کرده است: حسن تشکیل (اندازه و بهرهٔ هر حرفی از حیث سطح و دور، بلندی و کوتاهی، باریکی و کلفتی، راستی در حالت عمودی و افقی و مایل، حرکات قلم) که قاعدهٔ «اصول» و «نسبت» از آن پدید می‌آید و دیگری حسن وضع (چگونگی پیوند دادن حروف پیوند پذیر و با هم آوردن حروف منفصل و طرز مجاورت کلمات و نظام سطرها و تناسب مدّها= کشیدگیها) که قواعد «ترکیب» و «کرسی» از آنها مستفاد می‌شود. بعد از ابن مقله خطاطان دیگر نیز بتدریج این اصول را بسط داده در هشت یا دوازده قاعده و بیشتر تنظیم کرده‌اند که چون درك مباحث مربوط به خط و خطاطی مستلزم شناخت آنها است اینك باختصار بیان می شود.

قواعد مزبور عمومی و کلی است و مرجع آنها چهار قاعده عمده است. «اصول، نسبت، ترکیب، کرسی». رعایت «اصول و نسبت» موجب حسن تشکیل است و توجه به «ترکیب و کرسی» سبب حسن وضع.

قاعدهٔ اصول: یعنی حسن نگارش مفردات حروف از الف تا یاء، و استحکام و اعتدال آنها از جهات زیر:

قوّت: بکار بردن تمام دم قلم بر سطح کاغذ با همهٔ نیروی خود در وسط و انتهای مدّها:

و وسط دایره‌ها:

ح ن ح ن ی ن

و سردال و فاء و قاف و واو و غیره.

ضعف: بکاربردن جزئی از دم قلم و نیش آن در آغاز و وسط اکثر حروف و در انتهای آنها که موجب نازکی می شود، نظیر:

سطح: حرکات راستی که با قلم در خط پدید می‌آید، اعم از افقی، عمودی و مایل، سطح نام دارد و چون این حالت در پایان مدّهای کامل اصلی، از قبیل:

و برخی مدّهای زائد و عارضی نظیر:

هنر غلبه

بیشتر بظهور می‌رسد سطح را غالباً مخصوص این نوع حرکات افقی شمرده‌اند

دَور: یعنی گردش حروف که در دایره‌های معکوس و مستقیم مانند: ح ق و در سرفاء، قاف، واو و مانند آن بوجود می‌آید و حالتی است برخلاف سطح. در ایجاد دَور، قلم برحسب استادی و هنر خطّاط بنرمی و گرمی بگردش در می‌آید.

صعود: «صعود حقیقی» یعنی راست بالا بردن الفهای آخر و لام وسط و کاف آخر در کلمات، نظیر:

جان ملک، جان ملک

«صعود مجازی» بالا برگردانیدن انتهای دوایر حروف است وقتی قلم بحالت دور در گردش است:

ن ی ی ن

نزول: «نزول حقیقی» در الف و لام و کاف مفرد و لام و کاف اوّل و دنبالهٔ میم مصداق پیدا می‌کند:

ال لب ک کف م

ال لب ك كف م

و «نزول مجازی» در اوائل دایره‌ها و آغاز برخی مدّها و سرکش کاف و گاف و امثال آن:

در صعود و نزول حقیقی باید حروف مشابه بموازات هم نوشته شوند.

سواد و بیاض: رعایت و سنجش سیاهی خط و پدید آمدن آن مقدار سفیدی است که در حلقه‌های برخی حروف مانند صاد، ضاد، طاء، ظاء، فاء، قاف، عین، جیم، هاء، و غیره پدید می‌آید.

ارسال: آزاد رها کردن قلم است در نوشتن برخی حروف مانند: راء، میم و واو مسطح: دوم ،تاء و نون دراز:

. برخی از حروف شکسته:

وامثال آن. سلطان علی مشهدی معتقدبوده است که ارسال در خط نستعلیق مصداق ندارد.

قاعدهٔ نسبت یا تناسب: یعنی حروف همجنس و شکلهای مشابه، اعم از مفرد یا مرکب، در همه موارد به یك اندازه و برابر هم باشد. راوندی در راحة‌الصدور (ص ۴۴۱) خطی را که در آن رعایت قاعدهٔ نسبت شده «منسوب» نامیده است.

قاعدهٔ ترکیب: آمیزش هم‌آهنگ و دلپذیر حروف، کلمات، جمله‌ها و سطرها بایکدیگر است بطوری که مجموعهٔ آنها از حسن ترکیب برخوردار باشد. رعایت این اصل را در ترکیب حروف و کلمات «ترکیب جزئی» و در جمله‌ها و مصراعها و سطرها «ترکیب کلی» می‌نامند. ایجاد این نظم و ترتیب و اعتدال و خوش ترکیبی باید در حرف و کلمه، جمله و سطر، سطور و صفحات، فواصل و سواد و بیاض، سنجش قلم با زمینهٔ خط، حسن مجاورت، رعایت کشیدگی‌ها و طریقهٔ مرکّبات، کرسی، حرکات (فتحه، کسره، ضمّه، جزم، تنوین) و ضوابط (تشدید، نشانهٔ مدّ، قطع و وصل)، تزیینات و نقطه‌گذاری مصداق یابد و سراسر خط منظره‌ای زیبا و هم‌آهنگ پیدا کند. مدّها (کشیدگیها) که یکی از اجزاء قاعدهٔ ترکیب و از زیبائیهای خط است خط را از خشکی عاری می‌کند و به آن تنوّع و طراوت می‌بخشد. خطّاط باید جاهای متناسب مدّ کامل، متوسط و کوتاه را (اعمّ از مدّ اصلی یا زائد) بشناسد و بکار برد مثلاً در خط نستعلیق مدّ کامل را در آغاز و پایان سطر یامصراع نمی‌آورند و در وسط سطر یا مصراع می‌نویسند امّا آوردن مدّ ناقص و کوتاه در اول و آخر سطر یا مصراع مجاز است.

بنابر آنچه گذشت قاعدهٔ ترکیب در خوشنویسی بسیار اهمیّت دارد و نیز کاری دقیق و دشوار است، خاصّه در مواردی نظیر کتیبه‌نویسی و گنجاندن جمله‌ها در سطحی محدود و معیّن که مستلزم کمال ذوق و مهارت است.

قاعدهٔ کُرسی: یعنی در نوشتن سطر یا شعر حروف وکلمات، باتوجّه به خطی مستقیم و افقی که خطّاط در نظر دارد (خطّ کرسی)، طوری نوشته شود که بطور قرینه و معادل یکدیگر قرار گیرند. این قرینه‌سازی در حقیقت مکمّل قاعدهٔ ترکیب است. تعداد خط کرسی نسبت به انواع حروف پنج است:

کرسی اول: سر الف، لام، کاف لامی که «رأس الخط» نامیده می‌شود.

کرسی دوم: سر دال، راء، صاد، طاء، عین، فاء، قاف، واو، هاء.

کرسی سوم: دنبالهٔ الف، لام، باء و امثال آن، آغاز دوائر جیم، عین، خط آخر از کاف لامی و مسطح. این کرسی را «وسط» نامیده‌اند.

کرسی چهارم: دنبالهٔ دال و راء و سین و صاد و قاف و نون و یاء.

کرسی پنجم: دنبالهٔ جیم وعین و امثال آن. این کرسی را «ذیل‌الخط» خوانده‌اند.

بعضی از استادان خط در همهٔ خطوط سه کرسی قائل شده‌اند: وسط، بالا و زیر، و برخی چهار کرسی را پذیرفته‌اند. (در مورد کرسی تصویر ۱ دیده شود).

خط کرسی را امروزه «خط زمینه» و «خط حامل» نیز می‌نامند.

صفا و شأن: این دو اصطلاح صفت خطی است که به مرحلهٔ کمال رسیده است یعنی خطّی که به برکت استعداد و قریحهٔ خطّاط هنرمند و براثر رعایت قواعد اصول، نسبت، ترکیب و کرسی درجهٔ ممتاز را احراز کرده است. «صفا» حالتی است در خط که طبع را شاد و چشم را روشن می‌کند. منظور از «شأن» آن کیفیّتی است از خط که چون پدید آید خطّاط به نگریستن در خط مجذوب شود و خستگی احساس نکند. «مزه» و «اثر» خط آن حالتی است که خط با داشتن این ویژگیها احراز و القاء می‌کند. «شأن و صفا» را «رونق و آب» هم گفته‌اند.

استاد خط با حصول مرتبهٔ صفا و شأن به شیوه‌ای خاص دست می‌یابد. شیوه حالت و ملاحتی است برتر از اصول و قواعد یعنی شیرین کاریها و هنرنماییهایی از نوع گردشهای خاص قلم، بلندی و کوتاهی مدها، گودی و کم عمقی آنها، دایره‌ها، تندی و تیزی و ملایمت، خشکی و نرمی، فربهی و لاغری حروف، انبساط و انقباض، صفا و گرفتگی، سواد و بیاض در حلقه‌ها و گره‌ها، هم‌آهنگی و وحدت میان همهٔ این رموز. بعبارت دیگر آن رمزهای ظریف و نکته‌های باریك و ابتکاراتی که سبب جلوه و زیبایی خاص خط یك استاد است و خط او را از دیگران متمایز می‌کند و صاحب نظران به تشخیص آنها قادرند.

در نمونه‌هایی از خطوط مختلف خوشنویسان که بمناسبت در این مقاله ارائه خواهد شد مصداق قواعد و اصول مذکور در فوق را می‌توان دید.

*

پس از ابن‌مقله، ابن‌بوّاب (ابوالحسن علی بن‌هلال بغدادی، م. ۴۱۳/۲۳ ـ ۱۰۲۲) در ضمن بکاربستن قواعد دوازده گانه، با سنجیدن حروف بمیزان نقطه قواعدی دیگر در خوشنویسی پیشنهاد کرد و با دقت در تراش قلم و انتخاب مرکب و تربیت شاگردان متعدد در تکمیل اقلام ثلث و نسخ و رقاع مؤثر افتاد. مقصود از تعیین اندازهٔ حروف بوسیلهٔ نقطه آن است که ارتفاع حرفها (مثلاً الف یا لام و امثال آن)، یا طول مدها

جهان چون چشم و خط و خال و ابروست که هر چیزی بجای خویش نیکوست

تواضعوا لمن تتعلمون منه العلم و لمن تعلمونه

لوکان تهدی الی الانسان قیمته لکنت اهدی لك الدنیا و ما فیها

تصویر شماره ۱، کرسی در نستعلیق و شکسته و نسخ و ثلث
(حبیب‌الله فضائلی، تعلیم خط، ص ۱۰۵)

(کشیدگیها) در هر مورد و با دهانه دوائر مانند قاف و لام و نون و مانند آنها چه اندازه باید باشد. این اندازه‌ها را با تعدادی نقطه‌های بهم چسبیده معین می کنند. معمولا این نقطه‌ها را توخالی می نویسند تا با نقطه های متعلق به حروف اشتباه نشود. هرگاه در تعیین اندازه‌ای، نقطه آخری تمام نبود و باصطلاح نیم نقطه بود آن را بصورتی شبیه صفر نشان می‌دهند. در طی دو قرن پس از ابن‌بواب خوشنویسی به دست خطاطان متعدد رونق گرفت تا یاقوت مستعصمی (م. ۶۹۶/۹۷ ـ ۱۲۹۶ یا ۶۹۸/ ۹۹ـ ۱۲۹۸) ظهور کرد و از میان اقلام متعدد رایج شش قلم (ثلث، نسخ، ریحان، محقق، توقیع و رقاع) را برگزید و در زیباگرداندن آنها ابتکاراتی بخرج داد. اقلام ستهٔ یاقوتی به «خطوط اصول» نیز مشهور است و بتدریج جای خطوط دیگر را (بجز خط کوفی) گرفت.

در ایران پس از حملهٔ عرب و چیرگی آنها بر شهرها، مردم بر اثر نفوذ زبان خط عربی و دشواریهایی که در خط پهلوی وجود داشت بتدریج خط عربی را اقتباس کردند و برای ضبط برخی حروف فارسي و تلفظ آنها، در خط عربی تصرفاتی نیز کردند. بموازات آن تا مدتها خط پهلوی نیز رواج داشت تا بعدها ناخوانا و متروك شد. به روایت ابن ندیم (الفهرست ۹) ایرانیان خط خود را از یك نوع خط مرسوم به «فیرآموز» (پیرآموز) اقتباس کرده‌اند که به آن می نوشتند و می خواندند. اما چگونگی این خط بطور دقیق معلوم نیست (رك: پایین‌تر: کوفی شیوهٔ ایرانی).

خط کوفی در ایران تا مدت پنج قرن معمول بوده است منتهی آن را بیشتر برای کتابت قرآن و تزیین ابنیه و کتابها و ظروف و امثال آن بکار می‌برده‌اند بخصوص که هریك از حروف این خط بواسطهٔ شکل خاص خود قابلیت تزیینی دارد و خطاط مبتکر می‌تواند با توجه به این جنبه و افقی و عمودی بودن و اتصال و انفصال حروف و گره‌ها ذوق و ابتکار خود را بخرج دهد. نوع کوفی تزیینی در ایران به اوج زیبایی خود رسیده است و تا قرن دهم/ شانزدهم و پس از آن در دورهٔ معاصر نیز مورد استفاده واقع شده است (کوفی تزیینی: تصویر ۲ و ۳).



تصویر شماره ۲، کوفی تزیینی.
(فضائلی، اطلس خط، ص ۱۵۳)



تصویر شمارهٔ ۳، کوفی تزیینی، خط فرج‌الله بلل، قزوین، مسجد حیدریه
(پوپ، شاهکارها، لوحهٔ ۱۱۲.)

بطور کلی خط کوفی دو نوع بوده: یکی تحریری و کتابتی بصورتهای ساده که (⅛ تا ⅙ آن دُور و بقیه سطح است)، تزیینی و موشَّح (با تزیین بیشتر)، دیگری بنّائی یا مُعَقلی که تمامی سطح است و آن هم از لحاظ نقوش و قابلیت خواندن صورت آسان، متوسط و مشکل داشته است.

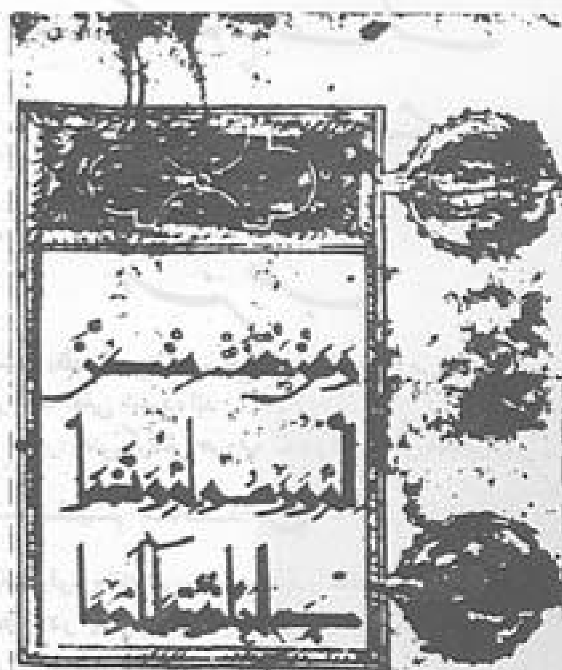
بعضی از پژوهندگان معاصر در برخی آثار بازمانده به خط کوفی شیوه‌ای خاص دیده‌اند که حروف بصورت



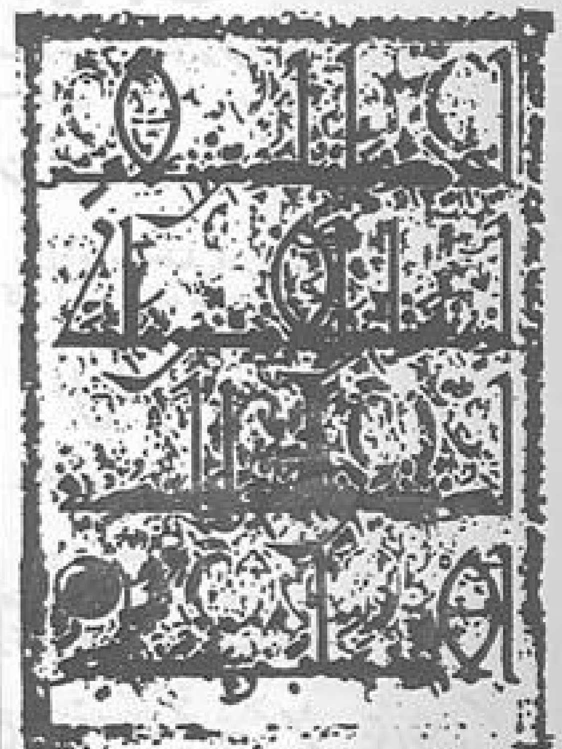
تصویر شماره ۴، کوفی شیوهٔ ایرانی
یك ورق از قرآن کریم، کتابخانه آستان قدس رضوی، مشهد (راهنمای گنجینهٔ قرآن، ص ۲۸ _ ۲۹)



تصویر شماره ۶، کوفی شیوهٔ ایرانی صفحه‌ای از قرآن، قرن پنجم هجری (پوپ، شاهکارها، لوحهٔ ۱۱۳)



تصویر شماره ۵، کوفی شیوهٔ ایرانی، یك ورق از قرآن کریم، کتابخانه آستان قدس رضوی، مشهد، (راهنمای گنجینهٔ قرآن، ص ۴۵-۴۹)



تصویر شماره ۷، کوفی شیوهٔ ایرانی
برگی از قرآن کریم در موزهٔ هنر اسلامی برلین (West: mo. I.4499) قرن پنجم هجری

منفصل نوشته شده و با نیش قلم و به خطی موبین به یکدیگر پیوسته و در آن شباهتی با خط پهلوی و اوستایی یافته‌اند و آن را کوفی شیوهٔ ایرانی نامیده‌اند. از این نظرگاه شیوهٔ کتابت نسخه‌های قدیمی زیر را با این خط کوفی شیوهٔ ایرانی دانسته‌اند: یك ورق از قرآن کریم در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی (تصویر۴؛ رك: راهنما، ص ۲۸ـ۲۹)، نسخه خطی شمارهٔ ۷۰، قسمتی از قرآن در همان کتابخانه، نوشته عثمان بن حسین وراق، مورخ ۴۶۶/ ۷۴ _ ۱۰۷۳ (تصویر ۵، رك: راهنما، ص ۴۵ـ۴۹)، نسخه قرآن مکتوب در قرن پنجم / یازدهم، جزء مجموعه اریك شرودر Eric Schroeder (تصویر ۶، پوپ، شاهکارها، لوحهٔ ۱۱۳)، برگهایی از قرآن در موزه هنر اسلامی برلین قرن پنجم/یازدهم، ایران (تصویر ۷)، نسخه‌ای از صفات الشیعهٔ شیخ صدوق (رك: تلاش، ۸/ ۳۳ـ۴۵؛ اطلس خط ۱۲۹، ۴۰۱)، نسخه خطی الابنیة عن حقائق الادویهٔ ابومنصور هروی، به خط اسدی طوسی، مورخ ۴۴۷/ ۵۶ـ۵۵ـ۱۰۵۵، کتابخانه عمومی وین، به نشانه A.F.340، فلوگل ۲/ ۳۶ـ ۵۳۴، چاپ عکسی، تهران، ۱۳۴۴ش./ ۱۹۶۵ (تصویر ۸)، نسخه خطی کتاب تحدیدنهایات الاماکن لتصحیح مسافات المساکن ابوریحان بیرونی، نسخه شماره ۳۳۸۶ کتابخانه فاتح، استانبول، احتمالاً به خط مؤلف، مورخ ۴۱۶/ ۱۰۲۵ (تصویر ۹)، نسخه ترجمان البلاغه محمدبن عمررادویانی، به خط ابوالهیجا دیلمسپار، مورخ ۵۰۷/ ۱۴ـ ۱۱۱۳، نسخه کتابخانه فاتح (تصویر ۱۰؛ نیز، رك: ترجمان البلاغة، تصحیح احمدآتش، استانبول ۱۹۴۹)، تفسیر قرآن پاك، نوشتهٔ حدود ۴۵۰/ ۱۰۵۸، نسخه کتابخانه دانشگاه لاهور، شماره ۴۷۹۷، چاپ عکسی، تهران، ۱۳۴۴ش. (تصویر ۱۱). (در باب «کوفی شیوه ایرانی»، رك: حبیب الله فضائلی، اطلس خط، ص ۱۲۸ـ ۱۳۳، ۳۹۸ـ ۴۰۱). فقط آقای رکن الدین همایون فرخ در طی مقالات متعدد خط این

تصویر شماره ۸، کوفی شیوهٔ ایرانی
نسخهٔ خطی الابنیة عن حقائق الادویه، ابومنصور هروی، خط اسدی طوسی، مورخ ۴۴۷ هـ ق (کتابخانه عمومی وین، به نشانه A.F.340)

تصویر شماره ۱۰، کوفی شیوهٔ ایرانی
نسخهٔ ترجمان البلاغة از محمدبن عمر رادویانی، به خط ابوالهیجا دیلمسیار، مورخ ۵۰۷ هـ ق. (نسخهٔ کتابخانهٔ فاتح استانبول، ۵۴۱۳)

نسخه‌ها و برخی دیگر واز آن جمله خط عنوانهای نسخه منافع الحیوان، مورخ ۶۹۰/۱۲۹۱ یا ۶۹۷/۹۸_۱۲۹۷ یا ۶۹۹/۳۰۰ _ ۱۲۹۹، در مراغه، کتابخانه پیرپونت مورگان، نیویورک (تصویر ۱۲، پوپ، لوحهٔ ۱۱۸) را به خط «پیرآموز» مذکور در فوق دانسته اند (رك: «خط فارسی مأخوذ از خط پیرآموز ایرانی است»، تلاش، ش ۸، ۱۳۴۶/ ۱۹۶۷، ص ۳۳_۴۵؛ «خط پیرآموز»،

معارف اسلامی، ش۱۳، ۱۳۵۰/ ۱۹۷۱، ص ۴۰ _ ۴۲؛ سهم ایرانیان در پیدایش و آفرینش خط در جهان، تهران، ۱۳۵۰/۱۹۷۱، ص۷۶۴،۷۳۵). آقای احمد گلچین معانی نیز یك برگ از قرآن کتابخانهٔ آستان قدس (تصویر ۴) را به خط پیرآموز معرفی کرده‌اند (راهنما، ص۲۸_۲۹). نظریهٔ مربوط به خط پیرآموز محل تردید است و مورد تأیید همهٔ صاحب‌نظران نیست.

تصویر ۹، کوفی شیوهٔ ایرانی
نسخهٔ خطی کتاب تحدید نهایات الاماکن لتصحیح مسافات المساکن، از ابوریحان بیرونی، (کتابخانهٔ فاتح استانبول، نسخهٔ شمارهٔ ۳۳۸۶)

تصویر شمارهٔ ۱۱، کوفی شیوهٔ ایرانی
تفسیر قرآن پاك، نوشتهٔ حدود ۴۵۰ هـ ق. (نسخه کتابخانهٔ دانشگاه لاهور، شمارهٔ ۴۷۹۷)

تصویر شمارهٔ ۱۳، خط کوفی بنّائی یا مُعقّلی ساده: «لا اله الا الله، محمدرسول الله، وعلی ولی الله». (مصوّر الخط، ص ۹۰)

در خط کوفی غالباً دنباله الفها به طرف عقب برمی‌گردد. حرکات قلم در برخی اقسام کند است و در برخی سریع است. اما برروی هم در قیاس با دیگر اقلام کندتر است و گردش قلم در آن آزادانه صورت نمی‌گیرد. بعضی شیوه‌های آن کاملاً حالت نقاشی پیدا می‌کند چنان که مُعقّلی بمنزلهٔ رَسم محض است.

خط بنّائی یا مُعقّلی خطّی است بدون دَور و متکی بر سطح یعنی تشکیل شده است از خطوط مستقیم عمود برهم که زوایایی بوجود می آورد، زوایای تند یا گشاده، و سواد و بیاض آن دارای نظم خاصّ است و نقش مرکّب آنها، برروی هم کلمه یا کلماتی را ایجاد می‌کند. خط کوفی بنّائی یا مُعقّلی نوع تزیین نشدهٔ کوفی است با حرکات مستطیلی شکل و گاه مربّع شکل حروف که بطورکلّی یك طرح کامل هندسی را پدید می آورد. آسان

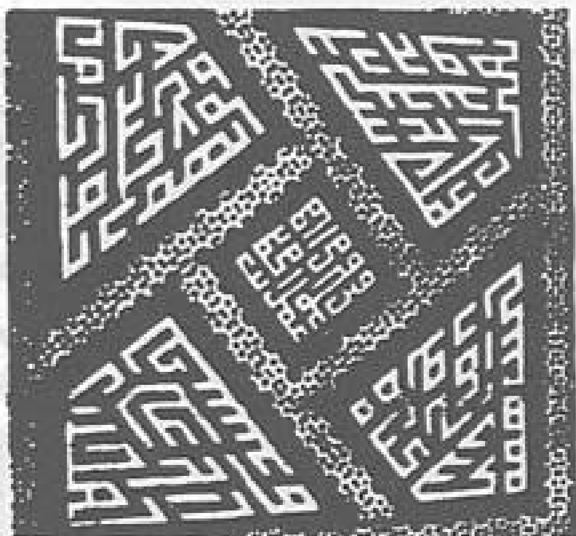
تصویر شمارهٔ ۱۲، کوفی شیوه ایرانی
نسخه منافع الحیوان، مورخ ۶۹۰ یا ۶۹۷ یا ۶۹۹ هـ ق. کتابخانهٔ پیرپونت مورگان، نیویورک (پوپ، شاهکارها، لوحهٔ ۱۱۸)

تصویر شمارهٔ ۱۴، خط کوفی بنائی متوسط طرح محمّد مصدّق‌زاده و ترسیم احمد فضائلی: «ان الصلوة تنهی عن الفحشاء و المنکر». (حبیب‌الله فضائلی، اطلس خط، ص۱۶۹.)

بودن آن بستگی دارد به وسیع بودن فواصل در زمینه و حروف و استفاده از خطوط اضافی و زائده‌ها برای پرکردن فواصل (تصویر ۱۳). در نوع متوسط در زمینه و خط فاصله‌ها زیاد نیست و خطوط اضافی بکار نرفته (تصویر ۱۴). اما در نوع مشکل چنان در نظم و ترتیب طرح دقت می‌شود که سواد و بیاض آن هر دو خط است و خوانده می‌شود (تصویر ۱۵، ۱۶).

در برخی از مساجد و بناهای دورهٔ تیموری و صفوی در اصفهان و مشهد و غیره این نوع کوفی معقلی را می‌توان دید. هنوز هم بعضی کاشیکاران با طرح این نوع خط آشنایند و بندرت در تزیینات کاشیکاری بناها از آن استفاده می‌کنند (رك: اطلس خط، ص ۱۶۰_۱۷۲؛ مهندس حبیب معروف، نشردانش، ۱۳۶۵،۳،۶/ ۱۹۸۶، ص ۳۶_۳۷).





تصویر شمارهٔ ۱۶، بنّائی یا معقّلی کوفی کتابه‌ای در مسجد جامع اصفهان، صفّه استاد عمل ابن محمد مؤمن محمدامین:
«چون نامهٔ جرم ما بهم پیچیدند
بردند و به میزان عمل سنجیدند
بیش از همه کس گناه ما بود ولی
ما را به محبّت علی بخشیدند»
(ح. فضائلی، اطلس خط، ص۱۶۹)



تصویر شمارهٔ ۱۵، خط کوفی بنائی مشکل: «شکر تو که پیر دیر و ترساگه شوده
«تا آخر کار زآتش * بوتهٔ عشق»
(نشر دانش ۷/۳، ۱۲۶۵، ص۳۸)

خط نسخ

ایرانیان برای نیازمندیهای عادی خود در کتابت نوعی نسخ را بکار می‌بردند که با قلم نسخ قدیم و نسخ جدید متفاوت بود. قدیمترین نمونهٔ آن یك صفحه از عقد معاملهٔ زمینی است که مارگلیوث تاریخ تحریر آن را ۱۱/۴۰۱ ـ ۱۰۱۰ خوانده و شاید کهنه‌تر از آن باشد (Royal Asiatic Society,1910,P.761) نظیر این خط ـ که به تعلیق نزدیك می نماید ـ تا قرن پنجم و ششم / یازدهم و دوازدهم در ترجمه فارسی قرآنها دیده می‌شود (تصویر ۱۷) و نیز نمونهٔ کامل آن در نسخه خطّی هدایة المتعلّمین فی الطب، تألیف ابوبکر ربیع بن احمد اخوینی، محفوظ در کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد، تاریخ تحریر ۸۶/۴۷۸ ـ ۱۰۸۵ (نیز رك: چاپ دکتر جلال متینی، مشهد، ۱۳۴۴ش. / ۱۹۶۵، ص چهل و هفت، چهل و هشت، پنجاه و یك) بکار رفته است.

خط نسخ درآغاز خطی بوده است همپایهٔ کوفی منتهی بصُورت نسخ ناقص که به خط حجازی معروف بوده است. پس از رونق یافتن خط کوفی، خط نسخ بیشتر در تحریرنامه‌ها و مکاتبات فوری معمول بود. از زمان ابن مقله ببعد با مقیاسها و قواعدی که او در خطوط وضع کرد و با هندسی کردن آنها، خط نسخ نیز از اواخر قرن سوم / نهم و آغاز قرن چهارم / دهم دورهٔ ابتدائی پیشین را طی کرد و به مرحلهٔ پیشرفت و زیبایی رسید چندان که بتدریج بیشتر قرآنها و کتابها را به این خط نوشتند.

امتیاز مهم خط نسخ رعایت نسبت در آن است که یکی از قواعد مهم خوشنویسی است یعنی اندازهٔ حروف متشابه و همشکل یکسان و معتدل است و این تناسب سبب زیبایی خط می‌شود. بعلاوه نسخ خطی است کامل، معتدل و منظم و واضح. به همین سبب درخواندن حروف و کلمات آن هیچ اشتباه و دشواری پیش نمی‌آید، بخصوص وقتی با حرکات و إعراب همراه باشد از هر حیث کامل است. خصیصهٔ دیگر در خط نسخ اعتدال است. این اعتدال و تساوی در اشکال و صور مبسوط و مستدیر (در حدود نیمی سطح و نیمی دَور) آن و نیز در حرکات قلم و گردش گرم و نرم آن محسوس و بارز است. حروف و کلمات چندان درشت اندام نیست و در آن نیز اعتدال رعایت می‌شود از این رو زیبایی خط نسخ در قلم معتدل بیشتر جلوه گر می‌شود (تصویر ۱۸).

پس از یاقوت مستعصمی شیوهٔ (عربی) او و شاگردانش در قلمهای ششگانه مدّتها رایج و مقبول بود (تصویر ۱۹). از قضا برخی از مهمترین شاگردان و مروّجان شیوهٔ وی ایرانی بودند و در پیشرفت هنر خط موثّر واقع شدند چندان که در قرون هشتم/ چهاردهم، نهم/ پانزدهم و دهم/ شانزدهم خراسان و فارس و آذربایجان از مهمترین مراکز خوشنویسی و جایگاه

تصویر شمارهٔ ۱۸، مفردات، و اندازهٔ آنها با نقطه و صفر و پاره خطها در خط نسخ. (ح. فضائلی، تعلیم خط، ص ۱۴۰)

تصویر شمارهٔ ۱۷، نسخ ایرانی قرن هفتم هجری. دراهجیری، ص۶۴)

تصویر شمارهٔ ۱۹ خط نسخ یاقوت مستعصمی، ۶۶۸ هـ. ق. نسخهٔ گلستان سعدی، کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران، نسخهٔ عکسی، چاپ ب. آتابای، تهران، ۱۳۴۶.

تصویر شمارهٔ ۲۰، نسخ، قرآن، احمد نیریزی، قرن ۱۲ هـ.ق. (ح. فضائلی، اطلس خط، ص ۳۵۴)

استادان بزرگ این هنر بود. در اواخر عهد صفوی احمد نیریزی (م. بعد از ۱۷۴۲/۱۱۵۵) در شیوهٔ نسخ ذوق آزمایبها نمود و شیوه‌ای اختیار کرد که نسخ ایرانی است و تا امروز در ایران مقبول و معمول است (تصویر ۲۰). معمولاً در خط نسخ، جز در کتابت قطعات و کتیبه‌ها، تزیین مرسوم نیست.

از آغاز رواج خط نسخ بیشرفت و رونق آن افزونی گرفت. اکنون نیز در کشورهای اسلامی اهمیّت بسیار دارد و در تحریر قرآن کریم بکار می‌رود و نیز چون حروف چاپ و ماشین تحریر را به این قلم فراهم آورده‌اند کتابها و نشریه‌ها هم به این خط طبع و منتشر می‌شود. خط کتابها و نشریه‌ها بدون إعراب و حرکات است. در کتابت قرآن و دعا و حدیث إعراب وحرکات و ضوابط بقلم می‌آید. بعلاوه شیوهٔ نسخ در کتابت قرآن مجید باحروف چاپ تفاوتی مختصر دارد که بر اثر مقایسه و دقت معلوم می‌شود. نَسخ چاپی را «نَسخ میانه» می‌نامند.

خط محقَّق

نخستین خطی است که در آغاز خلافت عبّاسیان از کوفی استخراج شده و نزدیکترین خطوط به آن است و نیز اوّلین خطی است که ابن مقله آن را تهذیب و هندسی کرده است. از این رو در این هر دو زمینه ازحیث قدمت اهمیّت دارد. بعلاوه تأثیر ذوق ایرانی در آن بارز است و نیز یاقوت مستعصمی آن را جزء اقلام ششگانه برگزیده است وپس از او استادان در آن هنرمندیها بخرج داده و قرآنها و کتابهای نفیس را به این خط نوشته‌اند. محقَّق خطی است با شکوه و با اندام درشت و فاصله‌های منظّم، یکدست وساده، و چون هر حرف شکلی ثابت و معیّن دارد با حرفی دیگر اشتباه نمی گردد. کلمات نیز متداخل و تو در تو نوشته نمی‌شود. به این جهات خط محقّق واضح و روشن است و اصولاً روشنی از صفات بارز آن است. الف وکاف و لام و دستهٔ طاء در آن نسبت به خطوط دیگر بلندتر می نماید. سنگینی کلمات غالباً در یك سطر قرار می گیرد. حلقه‌ها و چشمهای عین وسط و آخر، فاء و قاف و واو و میم و لام الف و هاء در همهٔ حالات باز و گشاده است. حلقه‌های صاد و طاء و نظایر آنها در حالات مفرد و اوّل و وسط و آخر و نیز دایره‌های این خط با حدّاقل عمق امّا فراخ‌تر است. الف مفرد و لام مفرد و لام اوّل و کاف مفرد و دستهٔ طاء و باء اوّل و نظائر آن با سَرَك (= طُرّه، زلفك، ترویس. تُرکها آن را «زلف» نامیده‌اند) نوشته می شود یعنی برآغاز سر آنها باندازهٔ نقطه‌ای کوچك سَرَك می گذارند. دَور و سطح در آن به نسبت ۱/۵ و ۴/۵ یا ۲ و ۴ است. حرکات قلم در آن بیچریی و نرمی صورت نمی گیرد و قلم در آن بکُندی حرکت می کند (تصویر ۲۱، ۲۲).

تصویر شمارهٔ ۲۱، خط محقّق قرآن به خط بایسنقر، مورخ ۸۳۷ هـ.ق. کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۵۹.

تصویر شمارهٔ ۲۲، خط محقّق قرآن، حدود قرن نهم هجری. کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، مشهد، شمارهٔ ۴۲۰.

خط ریحان

یا ریحانی مقتبس از خط محقّق است و سالها بعد از آن پدید آمده و منسوب است به ابن بوّاب. این خط همهٔ محاسن و ویژگیهای خط محقّق را دارد و افزون برآن، حرکات حروف و اشکال آنها در خط ریحانی نازک‌تر و ظریف‌تر و خطوط عمودی آن کوتاه‌تر شده است و به ظرافت و لطافت ممتاز است. خطوط محقّق و ریحان در نظر اوّل شبیه خط ثلث می‌نماید امّا براثر دقّت و توجّه تفاوت آنها معلوم می‌شود. از جمله آن که در نقش حروف کاسه‌ها در آنها گشادتر و مرتّب‌تر، قوسها از ثلث کمتر و چشمها بازتر است و نیز حرکات و ضوابط ظریف‌تر از خط ثلث بقلم می‌آید و علائم تزیینی در آنها بمراتب کمتر و ساده‌تر از ثلث است.

خطوط محقّق و ریحان تا قرن دهم / شانزدهم و یازدهم/ هفدهم در ممالک اسلامی برای نوشتن قرآنها و احیاناً دواوین رواج داشته است و بخصوص خوانا بودن آنها یکی از موجبات بکار رفتنشان بوده است. امّا بتدریج، شاید بسبب کُندی در نوشتن و لزوم صرف وقت زیاد، از تداول آنها کاسته شده و متروک گشته است. دوام خط ریحان بیشتر از محقق بوده است (تصویر ۲۴،۲۳).

تصویر شمارهٔ ۲۳، خط ریحان به سبک بایسنقر، قرن نهم هجری، مرکز فرهنگ و هنر عبّاسی، تهران.

قلم ریحان

تصویر شمارهٔ ۲۴، خط ریحان به قلم مجدالدین نصیری امینی از احیاءالرسوم (راهجیری، ص ۱۶۴)

خط ثلث

دربارهٔ سابقهٔ قلم ثلث می‌توان گفت به چند واسطه به «قلم جَلیل» می‌رسد که آن هم اقتباس از خط کوفی بوده است. جلیلی (امروز جَلی می‌گویند) در اصطلاح خطّاطی بمعنی درشت اندام و فربه است (جَلی = ستبر، درشت است، در برابر خَفی = باریک، ریز). ابن مقلهٔ وزیر در رسالهٔ اصناف الکتّاب (خزانهٔ عامّه، شمارهٔ ۱۷۲۳، رباط الفتح، مغرب اقصی) دربارهٔ رواج خط ثلث در روزگار پیشین نوشته است: قلمی که بیش از همه بکار می‌رفت و جلی تر از دیگر اقلام بود قلم ثلثین بود. پادشاهان و بزرگان احکام و اقطاع خود را با آن می‌نوشتند و آن را «سجلات» می‌نامیدند... از زمان مامون عبّاسی براثر اصلاحات فضل‌بن سهل ذوالرّیاستین مکاتبهٔ وزرا به عمّال با قلم ثلث بود و پاسخ عمّال به آنان با «صغیر ثلث» (در مقابل ثلث کبیر) نوشته می‌شد (به نقل از: مصوّرالخط العربی، ص ۴۰۸). در وجه تسمیهٔ آن نیز اقوال مختلف است و مقبول‌تر و رایج‌تر از همه گفتار ابن مقله است که «ثلثین» ۲/۳ از حروفش سطح و ۱/۳ دَور بوده است و «ثلث» ۱/۳ از حروفش سطح و ۲/۳ دَور بوده است (قلقشندی ۵۲/۳). همو (۶۲/۳، ۱۰۴) دربارهٔ قلم ثلث نوشته است بیشتر مایل به دَور است. در نوشتن آن به تشعیر (دنباله‌های تیز و نازک و موبین) نیاز است که با نیش قلم بوجود می‌آید و نیز در حروف الف مفرد و جیم و طاء و کاف و لام مفرد و اوّل. و دندانه‌های بلند آغاز حروف (مانند: دلس لص لط لعل لم لو لهـ لی)

سُرک (ترویس) بکار می‌رود. بعلاوه گره‌های صاد و طاء و عین و فاء و قاف و میم و هاء و واو و لام الف باز است و در آن «طَمس» (ناپیدا کردن و گرفتگی) مجاز نیست. وی از دو نوع ثلث یاد کرده است: ثقیل و خفیف که در خفیف اندازهٔ حروف نازک‌تر و لطیف‌تر است. در هر حال بتدریج عنوان قلم ثلث و انواع آن به «ثلث» مختصر شده و باقی مانده است.

بنای خط ثلث بر غلبهٔ دَور و استداره است. گردش گرم و نرم قلم در این خط محسوس است. قلم در نگارش ثلث چنان پرحرکت و موّاج است که گویی به حالت رقص است. در انتهای حروف دنباله‌ها و رشته‌های باریک و نازکی دیده می‌شود که رو به پایین سرازیر است، گاه در حال پیچندگی و گاهی بصورت رها شده (ارسال).

تصویر شمارهٔ ۲۵، خط ثلث، اندازهٔ حروف با نقطه و خط. (فضائلی، تعلیم خط، ۱۱۶).

گاهی نیز قوسها و دایره‌ها گود است. برای پدید آوردن تشعیرات مذکور در فوق، عرض قلم در آن به حالت تحریف و مایل است. حروف و کلمات ثلث در عین درشتی جمع و جور است. حلقه‌های حروف باز است و گاهی بسته می‌شود (نظیر: هرمر مم مما ما بها بها).

در خط ثلث برای یك حرف اشکال متعدد وجود دارد و این امکان مجال گسترده‌ای برای هنرنمایی خطّاط بوجود می‌آورد امّا استفاده از آن و برگزیدن هریك از اشکال در جای خود کاری است دقیق و محتاج بصیرت تام: حتی شباهت ظاهری اشکال برخی حروف با یکدیگر ممکن است ناآشنایان را به اشتباه افکند (مانند: ر، ز، ر، ز، ن، د، ر، هرمرمر).

(نیز، رك: تصویر ۲۵). در این خط فاصلهٔ سطرها گاه بیشتر، گاه کم و گاه نیز سطور تو در تو و در هم پیچیده است. همهٔ حرکات و ضوابط و تزیینات و نیز حروف خفیف و صغیر در آن نوشته می‌شود. خط ثلث از زیباترین و معروف‌ترین و نیز از دشوارترین خطوط در ممالک اسلامی است، به همین سبب آن را «امّ‌الخطوط» نامیده‌اند. ممارست در نوشتن و احراز مهارت در خط ثلث دست و قلم را نیرومند می‌کند و به خطّاط در نوشتن دیگر اقلام توانایی می‌بخشد.

خط ثلث در ایران برای نوشتن عنوان سوره‌ها در قرآن کریم، پشت جلد کتابها، سرلوحه‌ها و عنوانها، سرفصلهای کتابها و بخصوص در کتیبه‌ها و کاشیکاریها ـ که از زیباترین جلوه گاههای آن است ـ بکار رفته است و هنوز نیز رایج است (تصویر ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰). ظاهراً بواسطهٔ آن که خواندن خط ثلث برای همگان مقدور نیست این خط در کتابت قرآن کریم (جز در سرآغاز آن و عنوان سوره‌ها و تاریخ تحریر پایان) بکار نمی‌رفته یا کمتر بکار رفته است. استاد مرتضی عبدالرسولی از خوشنویسان برجستهٔ ایران ـ که در هفت نوع خط مهارت دارد و خط ثلث را در کمال زیبایی می‌نویسد ـ در حال حاضر سرگرم تحریر تمام قرآن به خط ثلث است که اثری است بی‌سابقه و بدیع و درخشان.

تصویر شمارهٔ ۲۶، ترکیب حروف ثلث، موزهٔ هنرهای تزئینی، تهران

تصویر شمارهٔ ۲۷، خط ثلث با ترجمهٔ نستعلیق از مرتضی عبدالرسولی (کلمات قصار، ص ۳۷).

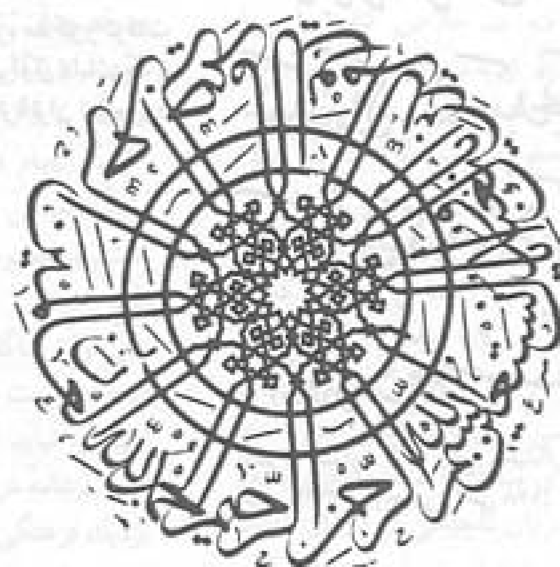
تصویر شمارهٔ ۲۸، خط ثلث از مصطفی راقم ۱۳۶۲ هـ. ترکیه (مصوّرالخط، ص ۱۴۹).

تصویر شمارهٔ ۲۹، خط ثلث.

تصویر شمارهٔ ۳۰، خط ثلث مورّخ ۱۳۴۷ هـ. ق. (بدایع الخطّ العربی، ص ۲۰۹).

خطّ توقیع

از مشتقات خط ثلث است و عنوان توقیع از آن جهت به آن داده‌اند که در قدیم در فرمانها و نامه‌ها و توشیحات خلفا و وزرا و برخی نوشته‌های دیوانی بکار می‌رفته است. قواعد حروف آن در کتابت نظیر ثلث است امّا ریزه‌تر از ثلث و ترکیبات آن فشرده‌تر و اتصالاتش بیشتر است. بعلاوه در خط توقیع بُری و فربهی حروف یکسان است و آن تشعیرات ثلث را ندارد. حروف توقیع گردتر و گودتر از ثلث بقلم می‌آید. فتح و طمس (باز و بسته بودن) فاء و قاف و میم و واو و حلقهٔ لام الف را در توقیع مجاز دانسته‌اند امّا در حال ضرورت بصورت بسته می‌نویسند. در توقیع شکلها و صورتهایی از حروف می‌نویسند که در ثلث رایج نیست. کوچکتر بودن حروف توقیع از ثلث موجب سهولت و روانی آن در کتابت بوده است. علاوه بر موارد مذکور در فوق، در پایان قرآنها و کتابها نام سفارش دهنده یا کسی که کتاب به او اهدا شده بوده و نیز تاریخ و مکان تحریر و نام کاتب را به خط توقیع می‌نوشته‌اند. در ایران بتدریج خط رقاع که آسان‌تر بود جای توقیع را گرفت (تصویر ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴).



تصویر شمارهٔ ۳۱، خط ثلث شبیه طغرا، نوشتهٔ حامد الامدی: بسم‌الله و سورهٔ فاتحه (مصوّرالخط، ص ۵۵۸).

تصویر شمارهٔ ۳۲، ثلث (۱ـ۲) و توقیع (۴ـ۵)، نوشتهٔ ابن بوّاب: علی بن هلال، ۴۱۳ هـ. ق. موزهٔ اوقاف استانبول (ج. فضائلی، اطلس خط، ص ۲۶۹).

تصویر شمارهٔ ۳۳، توقیع، نوشتهٔ عبدالله آماسی، ۸۴۰-۹۲۶ هـ ق. (مصوّرالخط، ص ۱۰۶)

تصویر شمارهٔ ۳۴، ثلث (س۱)، توقیع (۲-۳)، خط حافظ عثمان، تحریر ۱۰۹۳ هـ ق.، موزهٔ قاپوسرای (مصوّرالخط، ص ۱۳۴)

خط رقاع

خطّی است که بر اثر نیاز به تندنویسی و مختصر نوشتن در مکاتبات (رُقعه‌ها) بکار رفته و از خط توقیع بوجود آمده به همین سبب از آسانی و روانی برخوردارست. در عین آن که صورتها و شکلهای حروف در رقاع در حالت مفرد و مرکّب شبیه ثلث و توقیع است با آنها تفاوتهایی دارد. حروف رقاع ریزتر و لطیف‌تر از حروف توقیع است. اکثر حلقه‌ها و گره‌ها در حروف (از قبیل فاء، قاف، میم، واو، لام الف) بسته نوشته می‌شود بغیر از صاد، ضاد، طاء، ظاء عین مفرد و اوّل.

حرکت و گردش قلم در رقاع آزادتر از ثلث و توقیع و برخلاف ثلث ملایم و سریع است. خطّی است تمام دَور و کمتر از ۶/۱ سطح در آن وجود دارد. حروف آن پُر و فربه امّا ریزه و کوتاه است. تداخل و تو در تو نوشتن (جز بضرورت و ندرت) در رقاع رسم نیست بلکه فاصله‌ای منظّم رعایت می‌شود و حروف و اشکال آن از لحاظ هم‌آهنگی و ترکیب یکدست است. گاه دیده شده است که قدما در اختصار و کوتاه نوشتن برخی کلمات در رقاع به افراط گراییده‌اند. اعراب و تزیین و حرکات غالبا در خط رقاع نوشته نمی‌شود مگر گاهی آن هم بصورتی اندك.

رقاع بیشتر در سرلوحه‌ها و پایان قرآن‌ها و کتابها برای ذکر تاریخ و نام بزرگان و کاتب بکار می‌رفته و در قدیم در اکثر ممالك اسلامی رواج داشته است. بعد در ممالك عربی و ترکیه جای خود را به خطوط دیگر داده است امّا در ایران هنوز برخی استادان آن را بقلم می‌آورند (تصویر ۳۵، ۵۹). پس از آن که رقاع بجای توقیع مرسوم شده در آن طرّه (سَرك) نیز بکار رفته، از این رو رقاع متأخران همراه با طرّه است.

تصویر شمارهٔ ۳۵، رقاع، احیاءالرسوم، اثر مجدالدین نصیری امینی، ۱۳۳۲، (راهجیری، ص ۱۶۸)

خطّ یا قلم غبار

خطی بوده است بسیار ریز که برای نوشتن یادداشتهایی خرد که بتوسط کبوتران نامه‌بر می‌فرستاده‌اند بکار می‌رفته است و گاه «قلم الجناح» هم نامیده شده است. وجه تسمیهٔ آن به «غبار» یا «غبار الحَلبه» (حَلبة: گروه اسبان) نیز از باب همین کوچکی و تشبیه آن به غبار است. این خط از رقاع بوجود آمده است. از لحاظ صرفه در وقت و جا آن را بسرعت و یکدست و یك نواخت و کوتاه و ریز می‌نوشته‌اند. این که همه دَور و خالی از سطح و فشرده و جمع و جور و بدون سَرك بوده و با حلقه‌ها و گره‌های حروف عین وسط و آخر و فاء و قاف و واو و میم و لام الف را می‌توانسته‌اند پُر و بسته بنویسند نیز متناسب با ریزی خط و سرعت کتابت و کوچکی کاغذ بوده است. برخی از خطّاطان متأخّر قلم غبار را یك نوع خط خاص نشمرده و نظرشان این بوده است که همه خطوط را می‌توان به قلم غبار و به شیوهٔ مذکور نوشت (نیز: میرعلی هروی، مداد الخطوط، باب اوّل). با توجّه به کاربرد خط غبار که گفته شد این خط در ایران نیز مورد استعمال داشته است (تصویر ۳۶).

تصویر شمارهٔ ۳۶، غبار، خط حبیب الله فضائلی، ۱۳۴۹ ش. (اطلس خط، ۲۸۱)

□ ادامه دارد

پی نویس

• این گونه نمونه‌ها از کتاب اطلس خط و تعلیم خط تألیف آقای حبیب‌الله فضائلی و امثال آنها نقل شده که در فهرست مراجع مذکور است.



نکاتی پیرامون پیوند فرهنگی ایران و تاجیکستان

■ دکتر میراحمد طباطبایی

طبق خبری که چند وقت پیش در روزنامه‌ها منعکس شد، آقای امیربابا میررحیم رئیس صداوسیمای جمهوری تاجیکستان قراردادی را در تهران با همتای ایرانی خود امضا کرد که به موجب آن از این پس برنامه‌های صدا و سیمای کشور ما در تاجیکستان پخش می شود.

آقای امیربابا میررحیم هنگام بازگشت به تاجیکستان «بر ضرورت گسترش زبان فارسی به عنوان میراث فرهنگی دو کشور و زبان ارتباط دو ملت و لزوم آموزش آن به ملت تاجیکستان از طریق رادیو و تلویزیون ایران» تأکید کرد.

بدین ترتیب برادران تاجیك ما، برنامه‌های فارسی رادیو و تلویزیون را به مثابهٔ مکتب آموزش زبان و ادبیات فارسی تلقی می کنند و این، ارزیابی درست و منصفانه و سنجیده ایست.

شك نیست که اجرای چنین برنامه‌یی به سود هر دو ملت است. به سود مردم تاجیك است از این لحاظ که زبان خود را از نفوذ واژه‌های روسی که طی دهها سال به زبان تاجیکی راه یافته‌اند، خلاص کند. برای ما سودمند است از این لحاظ که به دهها تعبیر ناب فارسی وهمچنین ترکیبات ظریف که دیرزمانی است در گنجینه لغوی زبان تاجیکی محفوظ مانده‌اند دسترسی پیدا می کنیم.

البته اگر ما می خواستیم برنامه‌های رادیو و تلویزیون را برای برادران افغانی پخش کنیم، دشواریها کمتر بود. زیرا زبان افغانی (کابلی) در مقایسه با تاجیکی، به فارسی نزدیکتر است. از این جهت پخش برنامهٔ فارسی برای تاجیکستان نیازمند به حسن تدبیر و برنامه‌ریزی منطقی است. مقدم بر همه، لزوم شناسایی جایگاه زبان تاجیکی در دوران هفتاد سال حکومت شوروی سابق است. زیرا در طی این مدت زبان تاجیکی تا حدی صدمه‌هایی دیده است و اکنون زمامداران تاجیکستان درصدد چاره‌جویی برآمده‌اند.

در دوران حکومت شوروی سابق، در جمهوریهای گوناگون چندان که به زبان روسی اهمیت می‌دادند زبانهای ملی و قومی تا بدان پایه از وجهه و اعتبار، بهره‌مند نبود؛ زیرا زبان روسی زبان کار و زندگی و زبان ترقی در دستگاههای حزبی و دولتی بود. در تاجیکستان، ازبکستان و... قزاقستان به آسانی می‌توانستید جوانانی را بیابید که زبان ملی خود را نمی‌دانستند. وقتی از نزدیك علت آن سؤال می شد در پاسخ می گفتند که مادر آنها روس است و از اوان کودکی زبان روسی می آموختند و سپس به مدارسی که به زبان روسی در آنها تدریس می شد پا می نهادند. یك نظر اجمالی به فرهنگهایی که در تاجیکستان به طبع رسیده است نشان می‌دهد که در دستگاههای دولتی و آموزشی برای زبان روسی تا چه حد اهمیت قائل بودند. مثلاً در سال ۱۹۴۶ میلادی فرهنگ تاجیکی به روسی با ویراستاری آکادمیسین «پاولوسکی» به طبع رسید.

پس از گذشت سه سال، یعنی در ۱۹۴۹ میلادی فرهنگ روسی به تاجیکی با ویراستاری «دهاتی و برشووا» و سرویراستاری «پرفسور برتلس» منتشر شد. بار دوم فرهنگ تاجیکی به روسی در سال ۱۹۵۴ با ویراستاری «رحیمی» و «اوس پنسکایا» و سرویراستاری «پرفسور برتلس» که مشتمل بر چهل هزار واژه بود، در مسکو از چاپ خارج شد. وقتی که فرهنگهای تاجیکی به روسی و روسی به تاجیکی با فاصله‌های محدود زمانی به طبع می‌رسیدند، نگفته پیداست که طبع و نشر لغت‌نامه تاجیکی در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گرفت. تاریخچهٔ تدوین و طبع لغت‌نامهٔ تاجیکی را مؤلفان، خود چنین تشریح کرده‌اند:

«کار جمع آوردن ماتریال[1] و به کارتوتیکه[2] گذرانیدن مثالها از آخر سال ۱۹۵۳ سر شده است. جمع‌آوردن مثالها بیشتر از طرف کارمندان سکتور[3] لغت انستیتوت اساساً ازطرف ترتیب دهندگان فرهنگ بعمل آمد.... سال ۱۹۵۷ به ترتیب دادن نمونه‌ای از فرهنگ (حرفهای ا ـ تا غ) شروع شده آن سال ۱۹۵۹ نشر گردید. بعد از محاکمه[4] در دوشنبه ـ مسکو ـ لنین گراد و باکو نمونهٔ دوم فرهنگ (حرفهای ذ تا ظ) ترتیب داده شده سال ۱۹۶۰ نشر گردید که در محاکمهٔ آن بسیار متخصصان شاخه[5] زبان و لغت‌شناسی اشتراك کردند» (نقل از مقدمهٔ فرهنگ دو جلدی ـ چاپ مسکو ـ ۱۹۶۹ ـ ص۱۸)

سرانجام فرهنگ دو جلدی مشتمل بر ۴۵ هزار واژهٔ تاجیکی با ویراستاری: شکوروف، کاپرانوف، هاشم و معصومی در سال ۱۹۶۹ میلادی در مسکو به طبع رسید.

نمی‌توان ناگفته گذاشت که در تنظیم و تدوین گفتارها جهت پخش در صدا و سیمای تاجیکستان چند اصل را نباید از نظر دور داشت.

۱ـ عامهٔ مردم در تاجیکستان به علت فقدان ارتباط نزدیك فرهنگی بین ایران و کشور خود، در طی ۶۰ سال اخیر از تصمیمات فرهنگستان اول و دوم در تغییر واژه‌ها و انتخاب واژه‌های اصیل فارسی به جای عربی و وضع اصطلاحات اداری، بی‌خبر مانده‌اند ـ و با بسیاری از واژه‌هایی از این دست، آشنایی ندارند.

۲ـ به مفاهیم و موارد استعمال اصطلاحات دینی و تعبیرهای مذهبی که هم اکنون در کتب و مطبوعات ما زیاد به کار می‌رود واقف نیستند.

۳ـ برنامه‌های فارسی باید چنان ساده و مفهوم و روشن باشد که نه فقط برای افراد تاجیك زبان، بلکه برای صاحبان گویش‌های تاجیکی و ساکنان سمرقند و بخارا که زبان خود را دری می‌نامند نیز قابل درك و هضم شمرده شود.

بی‌مناسبت نیست در اینجا نمونه‌یی از نثر امروز زبان تاجیکی که مفید معنی باشد به دست دهیم تا شیوهٔ ترکیب عبارت و طرز جمله بندی در این زبان معلوم شود.

روان شاد عبدالغنی میرزایف رئیس سابق فرهنگستان زبان و ادبیات تاجیکستان که چندبار به ایران سفر کرده بود در کتاب «رودکی وانکشاف» غزل چنین می آورد: «براتسیس[6] به یك شکل خاص نظم داخل شدن غزل در مدت کوتاهی انجام نیافته است. بلکه وی نتیجه محصول فعالیت یك چند عصرهٔ سخن سرایان می‌باشد که در هریك عصر خشت‌هایی برای این مجسمهٔ نظم نهاده‌اند. ولی عصر رودکی را مرحلهٔ اولین این براتسیس باید شمارید. زیرا از ایندوره سرکرده نه اینکه کلمهٔ غزل بعضاً در نظم ظاهر شدن میگیرد بلکه آثار شعری از آن دوره باقی مانده نیز شروع شدن همین براتسیس را نشان میدهد.... دورهٔ ترقی غزل سرائی در عصر ۱۲ شروع میشود. اساس اجتماعی این حادثهٔ ادبی نه در رواج گرفتن تصوف، بلکه از جهت حیات اقتصادی و مدنی سبزیدن[7] شهرهای ماوراءالنهر و خراسان و در این زمینه قوت گرفتن ایدیالاگیه[8] طبقه‌های اجتماعی میباشد.» (ص ۷۲ ـ ۱۹۵۷)

اکنون که زبان تاجیکی اصالت و اعتبار و استقلال خود را بازیافته است و نیز برادران تاجیك رغبت فراوان به آموزش و بررسی زبان و ادب نشان می‌دهند. مصلحت آنست که دست‌اندرکاران امور، خود را به انجام دو وظیفه متعهد کنند.

۱ـ تدوین و تألیف فرهنگ تاجیکی به فارسی. تالیف این فرهنگ متضمن بهره گیری متقابل برای هر دوملت است. فارسی و تاجیکی هر دو از یك خانواده و زبان پیوندها هستند. ولی مختصات لغوی هریك، اندکی با زبانی دیگر تفاوت دارد.

به این معنی که واژه‌های مرکب فارسی، اغلب به کمك پیشوندها و پسوندها صورت می گیرد ولی واژه‌های مرکب تاجیکی به صورت ترکیب دو واژه ـ خواه تاجیکی اصیل و خواه واژه‌های دخیل ـ به دست می‌آید و آشنایی با این تحولات لغوی فقط در سایه تألیف فرهنگ تاجیکی به فارسی، میسر است.

۲ـ خود را مقید بدانیم که گفتارهای ویژه برای پخش در صدا وسیمای تاجیکستان تا حد امکان عاری از غلطها و خطاها باشد. وقتی می‌بینیم که برادران تاجیك در ستایش و حرمت زبان فارسی داد سخن می‌دهند ما تنها با ارائه فارسی صحیح و سالم و مبرا از خطاهاست که می‌توانیم مهر تأیید برگفته ها و نوشته‌های ستایش آمیز آنها بزنیم. به قول سعدی: «مشك آنست که خود ببوید، نه آن که عطار بگوید.»

۱ـ مواد لازم برای تألیف فرهنگ ۲ـ فیش نویسی ۳ـ دبیرخانه
۴ـ بررسی ۵ـ رشته ۶ـ جریان، روند ۷ـ شکوفایی ۸ـ ایدئولوژی



آخرین امیر بخارا

● راینهارد ایزنر

● ترجمه دکتر مهدی روشن ضمیر
استاد زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه بن

اشاره
مقاله‌ای را که در زیر مطالعه می‌کنید ترجمه‌ای است از مطلبی که تحت عنوان Bemerkungen Zum Exildasein Emirs Von Buchara in Efghanistan در نشریهٔ Forschungsforum به چاپ رسیده است.
مولف مقاله آقای Reinhard Eisener از استادان بخش شرق شناسی دانشگاه بامبرگ است.

این نشریه تحقیقات استادان و پژوهشگران بخش شرقشناسی دانشگاه بامبرگ آلمان را چاپ و منتشر می‌کند. چاپ آن به صورت مرتب نیست و می‌توان گفت یک «گاهنامه» است. به طوری که آقای پروفسور فراگنر، رئیس بخش شرقشناسی دانشگاه بامبرگ، در پیش درآمد نشریه می‌نویسد: «هر وقت تحقیقات و گزارش کارهای پژوهشی استادان بخش شرقشناسی به حد یک نشریه برسد، چاپ و منتشر می‌شود.»
این مقاله که توسط آقای دکتر مهدی روشن ضمیر، استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بن ـ آلمان، ترجمه شده از سوی رایزنی فرهنگی کشورمان در بن برای چاپ در ادبستان ارسال شده است.

راینهارد کوزلک (Reinhard Koselleck) تاریخدان و تئوریسین معروف درنظریه‌ای که اخیرا ارائه داده است می گوید: «تاریخ در کوتاه مدت توسط فاتحان به وجود می‌آید اما شناخت تاریخی در دورانهای بعد به دست شکست خوردگان ساخته و پرداخته می شود». به عقیده او شناختهای تاریخی یک مورخ نه تنها به متد و روشی که او به کار می برد بستگی دارد بلکه تجارب تاریخی مورخ نیز در این مقوله سهم بسزایی دارد.
بنا به عقیدهٔ کوزلک:

«تاریخ در کوتاه مدت براساس نتیجهٔ فشردهٔ یک اتفاق و رویدادی که دراثر نیرو و تلاش یک فرد، به عنوان فاتح، پایه‌ریزی شده است، به وجود می‌آید. اما وقتی این فاتحان در درازمدت توسعه و پیشرفت خود را سرنوشت سازان الهی یا درراهی غیرارادی از جمله نیل به کشور ملی و یا آزاد بدانند تا بدان وسیله پیروزی خود را تاریخی و قانونی جلوه دهند، آنوقت است که به آسانی به راه تغییر فرم و مسیر گذشته سوق داده می شوند ...
اما در مورد شکست خوردگان می‌توان گفت اینها پس از شکست ابتدا همه چیز را برخلاف تصور خویش، یعنی برخلاف آنچه که قبلا برای نیل به مقصود طرحریزی کرده و بدان امیدوار بودند، می‌بینند. آنگاه دچار سردرگمی شده و از درک علل شکست خود قاصر می شوند تا این که دلیلی بیابند که چرا همه چیز بر خلاف میل آنها صورت گرفته است؟

کوزلک درپایان مطالب فوق از اظهارچنین نظری نیز اغماض نمی کند که:
این ادعا، که مطالب موجود درتاریخ توسط

شکست خورده گان به دست می آید. دال بر این نیست که هرآنچه آنها در تاریخ می نویسند کامل باشد و یا نتیجهٔ بهتری بدهد.

ملت مغلوب پیوسته به گذشته خود به طور عمیق نظر می اندازد و به نظر می رسد که می تواند به شکست خود تن داده و آن را بپذیرد. اما این امر به ندرت یافت می شود. از طرف دیگر مواردی هم پیدا می شود که درآن ملت مغلوب خود را در شکست خویش مقصر ندانسته و کسان دیگری را مسئول آن قلمداد می کنند و یا آنکه اصولا شکست خویش را بروز نداده و خود را مغلوب نمی شناسند. آنگاه به تکاپو افتاده و سعی می کند تا در داخل و خارج به حالت تبعید درآمده و کورکورانه و بدون برنامه راهی برای مبارزه علیه فاتح پیدا کند. لذا کوشش می کند تا برای به دست آوردن موقعیت از دست دادهٔ خویش راهی بیابد. اما این تلاشی مذبوحانه علیه دشمنی است که محکم و پا برجا بر مسند آنها تکیه زده است.

بهترین مصداق برای این نوع، زندگی آخرین امیر بخارا در تبعید است. در آغاز به شرح مختصری در بارهٔ موقعیت تاریخی بخارا می پردازیم.

امیر نشین بخارا تا سپتامبر سال ۱۹۲۰ ظاهراً استقلال خود را حفظ کرده بود. اما در همان سال آخرین امیر بخارا ناچار شد براثر فشار خارجی از حکومت کناره گیری کند. از آن پس شهر بخارا به تدریج تحت نفوذ سیاسی روسها قرار گرفت و به عنوان بخشی از کشور بزرگ جمهوری سوسیالیستی درآمد و پیوسته دچار آشوب شد. لذا میان اطرافیان و درباریان مرتجع امیر بخارا با آزادیخواهان و اصلاح طلبان که خود را «جدیدی» می نامیدند، آتش جنگ شعله‌ور گردید. سید عالم خان امیر بخارا، که تا آن زمان حاکم مطلق و مستبد بخارا بود، با همکاری اطرافیانش با شدت در برابر تجدد خواهان، که در اقلیت بودند ایستاد. اما دیری نپائید که تجدد خواهان با کمك ارتش سرخ، امیر را از حکومت خلع کردند.

در اوائل سپتامبر ۱۹۲۰ ژنرال فرونسه (Frunze) به شهر بخارا حمله کرد امیر با سپاهیان کم و بدون سلاح به مبارزه و دفاع برخاست اما دفاعش بی نتیجه ماند و ناچار شد به سرزمینهای شرقی بخارا فرار کند و بالاخره در سال ۱۹۲۱ به افغانستان پناه آورد. در تواریخ و ادبیات آن دوران، در بارهٔ حوادثی که تا این تاریخ رخ داده مطالبی به طور اغراق آمیز نوشته شده است. اما آنچه مسلم است این است که امیر بخارا زنان حرمسرا را در بخارا گذاشت و فقط پسری را که ندیم او بود با خود برد. او به علاوه، برای خوشگذرانی خود و همراهانش تعدادی دختران جوان را نیز همراه داشت. البته در اینجا ذکر چنین مسائلی که نام امیر بخارا را لکه‌دار می کند مورد توجه من نیست بلکه نکته مهم ذکر سرگذشت و سرنوشت او است. مطلب دیگری که حس کنجکاوی مرا تحریك می کند این است که میل دارم بدانم وضع بخارا در دههٔ دوم آن قرن از دید اطرافیان امیر و همراهان وی که در بخارا بسر می بردند چگونه بوده است. دراین مورد، اسناد تاریخی روسها به طوری که تحقیق کردم، چندان جالب نبوده و مطالب مهمی به دست نمی دهد. تنها موضوعی که در این اسناد بدان اشاره شده این است که امیر بخارا آلت دست امپریالیسم انگلستان است. گاهی هم او را بازیچهٔ دست فاشیستهای آلمان ـ ژاپن قلمداد کرده اند و در برخی از این اسناد، امیر را به عنوان یك عروسك خیمه شب بازی که از طریق امریکا و انگلستان هدایت می شود، معرفی نموده‌اند. درهرحال این مطالب چیز مهمی به دست نمی‌دهد که روشن شود امیر بخارا چه عملیاتی انجام داده و چه سیاستی را مدنظر داشته است. البته تا اندازه‌ای به تحریکات او علیه نفوذ سیاسی روسها در آسیای مرکزی اشاره شده است. امیر بخارا بنابراین نوشته‌ها درنظر داشته است که با همکاری و یاری ابراهیم بیگ دوباره تاج و تخت خود را به دست آورد. در ۱۹۲۹ عبدالرحمن حاجب اف یکی از سیاستمداران تاجیکی در کتابش «جمهوری هفتم: تاجیکستان» که یکی از بهترین منابع و مآخذ در این زمینه است، چنین می نویسد:

«به طوری که بابریهای تازه وارد اظهار می دارند عالم‌خان تخت سلطنتی خود را درسر راه کابل به جلال آباد درکنار مخزن آبی که ساخته است قرار داده و هر روز همانطور که در بخارا مرسوم بود، در ساعت هفت بامداد پیشاپیش چندتن از پیشخدمتهای خود به آنجا رفته و روی تخت جلوس می کند و مشغول صدور فرمان می‌شود. فرامین امیر بخارا صرفا به طرز و نحوهٔ تقسیم آب و مقدارآبی که در مشکها حمل می شدند، مربوط بوده است.

حاجب اف، فرامین صادره‌ی امیر بخارا و رفتار او را شبیه به کارهای یکی از بیگهای سابق تاجیکستان می‌داند که در دوران حکومتش همیشه به فرمان دادن عادت کرده بود ووقتی از کارش برکنار شد دیگر قادر نبود زندگی خود را با زندگی مردم عادی تطبیق بدهد و آسوده خاطر باشد. بیگ نامبرده برای آنکه حس فرمانروایی خویش را تسکین دهد آب انباری ساخته و هر روز درکنار آن می‌نشست و به سقاها و اشخاصی که برای بردن آب بدان محل می‌آمدند، امر و نهی می کرد. یك روز چندتن از کسانی که برای بردن آب آمده بودند وقتی مورد مواخذه بیگ قرار گرفتند متفقاً وی را به داخل آب انبار انداختند و باعث مرگش شدند.»

ممکن است این حکایت برای مورخان جالب باشد اما برای نگارنده مطلب مهمی به نظر نمی‌آید و حس کنجکاوی من را در مورد اعمال و زندگی سید عالم خان در دوران پناهندگی ارضاء نمی کند.

آنالوئیزه ستروتك که یك روزنامه نگار آمریکایی است در سال ۱۹۲۹ به آسیای مرکزی جمهوری شوروی سفر کرده و در بارهٔ فرار امیر بخارا و سقوط دولتش مطالب جالبی عنوان کرده از جمله در بارهٔ زندگی امیر بخارا پس از فرار نوشته که وی هنوز زنده است و در کابل به تجارت پوست گوسفند اشتغال دارد.

این گزارش گرچه چندان مهم نیست ولی درعین حال گویای مختصری از زندگی امیر بخارا در تبعید است که مجددا بدان اشاره خواهم کرد.

متأسفانه در تحقیقات نویسندگان غربی نتوانستم مطالب مهم و جالبی به دست آورم چون در این نوشته‌ها مطالب مهم به صورت مختصر ذکر شده و از آنها صرفنظر شده است. پژوهشگران و محققان در مورد امیر بخارا زیاد دقت عمل به خرج نداده اند چون به نظر آنان زندگی یك سلطان مخلوع و فراری از لحاظ سیاسی و تاریخی چیز جالبی که بتوان در بارهٔ آن مطلب تاریخی و سیاسی نوشت، نبوده است. تنها ماخذ و منبعی که در باره کارها و زندگی سیاسی امیر بخارا در تبعید مطالب مهمی بدست می‌دهد آرشیو لندن است. این آرشیو هم دارای اسناد معتنابهی در این مورد نیست و چنانچه به نظر می رسد سال به سال گزارشهای مربوط به امیر بخارا مختصرتر شده است.

تاریخ مرگ امیر بخارا را من در نشریه Who's who (شمارهٔ سال ۱۹۴۰) که در افغانستان به زبان انگلیسی چاپ می شده و مورد استفاده سفارت انگلیس در کابل بوده است به دست آورده‌ام. گزارشهای مختصر و مفید این نشریه که جهت استفاده ادارات و دفاتر مرکزی حکومت هند و انگلیس منتشر می شده است به اندازه ای جالب است که میل دارم شمه‌ای از آن را به نظر خوانندگان برسانم:

سیدعالم‌خان امیر بخارا در ماه آوریل سال ۱۹۲۱ همراه دویست نفر از همراهانش به دهکدهٔ مرادبك نزدیك کابل وارد شد. چنین شایع بود که امیر نسبت به بلشویکها و جمال پاشا نظر خصومت آمیزی دارد. از این رو قبل از حملهٔ بلشویکها به بخارا، سیدعالم‌خان پیشدستی کرد و به میزان بسیار زیادی پوست برهٔ ترکی به انگلستان صادر کرد. در پیشاور مبلغ دو میلیون روبیه که از فروش این پوستها فراهم آمده بود تحویل نمایندهٔ امیر بخارا شد. از این پول مبلغ پانصد هزار روبیه در ماه مه ۱۹۲۱ جهت کمك مخارج زندگی امیر به کابل ارسال گردید. در آن زمان وی میهمان امیر کابل (امان‌الله خان) بود و ماهیانه مبلغ ۱۴۰۰۰ روبیه جهت مخارج خود دریافت می کرد. امیر کابل قلعهٔ فتو را نیز که در درهٔ چهارده قرار داشت برای سکونت در اختیارش گذاشته بود.

سیدعالم خان در سال ۱۹۲۳ تقاضای ویزا برای سفر به هندوستان کرد اما دولت هند نسبت به تقاضای وی نظر موافق نشان نداد. آنگاه وی در پاییز سال ۱۹۲۵ سفری به قندهار کرد.

درمیان مردم چنین شایع بود که سیدعالم‌خان در هنگام زمامداری شخصی خونخوار و بیرحم بوده است. وی در سال ۱۹۳۵ هنوز در کابل در حالت تبعید به سر می‌برد و وضع زندگیش مناسب نبوده و با او مانند یك زندانی رفتار می شده است. وضعیت مزاجی او بسیار وخیم و تقریباً از هر دو چشم نابینا شده بوده است. در نوروز سال ۱۹۳۷ (مصادف با اول دسامبر) (؟) ظاهرشاه و وزیرش محمد هاشم‌خان به دیدار سیدعالم خان رفتند و با او به گفت‌وگو پرداختند. امیر بخارا اظهار غم و اندوه کرده از آنکه حکومت و امارت خویش را از دست داده متأسف بوده است.

در اینجا شرح زندگینامهٔ حکمران مخلوع پایان می یابد. در اختتام این زندگینامه جملهٔ زیر در حاشیهٔ گزارشها قید شده است: «امیر در ۴۴/۴/۲۹ در کابل وفات کرد.»

گزارش فوق بیانگر این مطلب است که امیر بخارا حملهٔ بلشویکها و خلع خود را از امارت پیش‌بینی می کرده چون در غیر اینصورت لزومی نداشته تا برای تأمین مخارج خود در خارج پول فراهم کند. سیدعالم خان پس از انقلاب فوریهٔ ۱۹۱۷ مبلغ ۱۵۰ میلیون روبل روسی از بانك دولتی برداشته و توسط میلر نمایندهٔ دولت روسیه در بخارا به شخصی به نام ایوان شتاخیف تحویل داده بود. ایوان شتاخیف این مبلغ را در بانکهای فرانسه و انگلیس پس‌انداز کرده بود. سیدعالم خان در ماه اکتبر ۱۹۱۷ نیز از همین طریق مبلغ ۳۲ میلیون روبل دیگر در بانکهای فوق‌الذکر به حساب خود واریز کرده بود.

البته معلوم نیست که امیر بخارا بعدها از این پولها استفاده کرده است یا نه. چون به هنگام فرار رسیدهای بانکی نخستین حواله را در بخارا فراموش کرده و تا آن زمان هم قبضهای رسید حوالهٔ دوم را از بانکها دریافت نکرده بود.

سیدعالم خان از افغانستان بارها کوشش کرد تا این پولها را دریافت نماید اما موفق نمی شد و تجارت پوست او هم به طریق زیر انجام می گرفت:

سیدعالم خان تعداد ۱۶۵۰۰۰ پوست برهٔ صادراتی خود را به سه تاجر بخارایی تحویل داده بود. این تجار ۱۵۰۰۰ پوست را در بمبئی و بقیه را در لندن به فروش رساندند و پولهایی را که از فروش این پوستها گرفته بودند در سال ۱۹۲۲ در یکی از بانکهای بمبئی به حساب مخصوصی واریز کردند چون عقیده داشتند که این پول متعلق به ملت بخارا بوده و تحویل آن به امیر بخارا جنبهٔ قانونی ندارد. از این رو امیر بخارا در بهار همان سال در دادگاه پیشاور از این سه تاجر شکایت کرده، ادعای خسارت نمود. دادگاه رأی داد که به موجب آن از مبلغ فوق دویست هزار روپیه سهم تجار مذکور، پنجاه هزار روپیه به امیر بخارا داده شود و بقیهٔ آن مبلغ برای مدت سه سال در امانت بانك گذاشته شود و از این مبلغ هفتصد هزار روپیه به نام امیر باقی بماند. دادگاه مزبور از کل آن مبلغ پانصد هزار روپیه را به حساب «رفاه مردم بخارا» ریخت.

امیر بخارا در سال ۱۹۲۵ با تجار مزبور صلح کرده و با آنها یك شرکت بازرگانی تأسیس کرد و به وسیلهٔ تجارت در سال ۱۹۲۷ بیست درصد دیگر به اصل سرمایه افزوده شد.

به طوری که گزارشها و منابع فوق نشان می دهد سیدعالم خان در تبعیدگاهش پول کافی در دسترس داشته و برای مخارج خود و اطرافیانش در مضیقهٔ مالی نبوده است اما سرمایهٔ وی برای تجهیز قوا و مخارج جنگهای پارتیزانی علیه بلشویکهای روسی کفایت نمی کرده و همین امر سبب می شده که وی برای تأمین این مخارج از دیگران تقاضای کمك مالی و تجهیزاتی نماید. اما او موقعیت ضعیف سیاسی و محیط اطراف خویش را درست پیش‌بینی نکرده بود. بنابراین در عمل، محاسباتش غلط درآمد. دولت افغانستان گرچه نظر موافقی به او و سیاستش داشت اما خیلی زود از هرگونه کمك و مساعدت دریغ کرد و فقط در خفا همکاری مختصری با او داشت. دولت افغانستان به سبب معاهده‌ای که در سال ۱۹۲۱ با جمهوری سوسیالیستی شوروی بسته بود در مورد دادن کمك به سیدعالم خان دستش کاملاً بسته بود و هرگونه کمکی سبب بروز اختلاف با شوروی می شد.

تنها امیدی که سیدعالم خان داشت یاری و کمك دولت انگلستان بود و به همین جهت هم از بدو ورود به کابل درصدد برآمد تا به هندوستان برود و در آنجا ارتباط مستقیم با دولت انگلیس برقرار کند. لذا دو ماه پس از ورودش تصمیم گرفت تا به بهانهٔ حج به مناطق تحت نفوذ انگلستان راه یابد. دولت انگلستان نه تنها با این کار مخالف بود بلکه دستور داده بود که از وُرود وی به سفارت انگلیس در کابل نیز جلوگیری به عمل آید اما سیدعالم خان از این عمل مأیوس نشده و در نامه ای که به شاه انگلستان نوشته و در آن او را «برادر» خود خطاب کرده بود مجدداً تقاضای کمك کرد و چنین نوشت:

«امیدوارم که در این لحظات احتیاج و نیازمندی، اعلیحضرت پادشاه انگلستان دوستی و محبت خود را نسبت به من به اثبات برساند و از دولت خود بخواهد که مبلغ یکصد هزار پاوند انگلیسی به عنوان قرضهٔ دولتی، بیست هزار قبضهٔ تفنگ با گلوله، سی توپ و گلوله و ده هواپیما با وسایل یدکی در اختیارم گذاشته شود. چنانچه دولت انگلستان در اسرع وقت این کمك را به من برساند موجب کمال خوشوقتی من خواهد شد. شما بخوبی می‌دانید که چگونه می‌توان با روسها مقابله کرد. موجب نهایت سپاس من خواهد شد چنانچه دو هزار سرباز مسلح هم به کمك من بفرستید. این عمل رشتهٔ مودت و دوستی میان ما را مستحکم‌تر خواهد نمود.»

به این نامه به طور یقین پاسخی داده نشده است و چنانچه پاسخی هم وجود داشته باشد نگارنده از آن اطلاعی ندارد. در منابعی که در اختیار دارم فقط اظهاراتی از کارمندان ادارهٔ روابط خارجی که در این مورد نوشته‌اند موجود است. در این نوشته‌ها ذکر شده است که دولت انگلستان از دادن هر نوع کمکی به سیدعالم خان خودداری کرده است چون به عقیدهٔ آنها این کار یك ماجراجویی احمقانه بوده و بهانه‌ای برای جنگ به دست می‌دهد.

امیر بخارا در سالهای بعد هم به طور مداوم سعی کرد تا افغانستان را ترك کند ولی تیرش به سنگ می خورد یعنی نه تنها به او اجازهٔ خروج داده نمی شد بلکه مراقبت از او نیز شدیدتر می شد.

در سال ۱۹۲۳ موقعی که امیر بخارا در جلال آباد به سر می برد سفیر انگلیس در کابل اظهار نگرانی کرد که ممکن است سیدعالم خان از نزدیك بودن به سر حد، سوءاستفاده کرده و افغانستان را ترك کند.

هنگامی که انور پاشا ژنرال ترك در بخارا ظاهر شد با همکاری باسماچیها علیه روسها جنگید و بالاخره به قتل رسید. سیدعالم خان موقع را برای نشان دادن نقش موثر خود در سیاست منطقه مناسب دانسته در نوامبر سال ۱۹۲۲ به انجمن ملل، دولتهای امریکا، انگلیس، ژاپن، چین، ترکیه و ایران نامه نوشت و موقعیت مناسب برای نجات بخارا را گوشزد نمود. سیدعالم خان در این نامه‌ها شرح داده بود که چگونه انور پاشا از احساسات مذهبی مسلمانان بخارا و ترکستان و خیوه استفاده کرده و به یاری مجاهدین شتافته است. سیدعالم خان در نامه‌اش علل شکست انور پاشا در جنگهای باشکوه علیه بلشویکها را نداشتن کارخانهٔ اسلحه سازی و فقدان روزنامه‌های شخصی اعلام کرده بود. جنگجویان باسماچی با وجود کوشش فراوان در سالهای جنگ با روسهای سرخ هیچگونه کمکی دریافت نکردند. سیدعالم خان هم در طی این مدت ارتباط خود را با ابراهیم بیگ قطع نکرده و پیوسته سعی می کرد تا روحیهٔ او را با اعطای مکرر القاب و نشانهای لیاقت تقویت نماید. اما این دلگرمیها نتیجه‌ای نداشت و روز به روز نیروی مقاومت باسماچیها کاهش می یافت تا آنجا که ابراهیم بیگ ناچار شد در سال ۱۹۲۶ مرکز خود را ترك کرده به افغانستان پناه ببرد و در کنار امیر بخارا موقتاً سکنی گزیند. در سال ۱۹۲۹ بچه سقا در افغانستان انقلاب کرده و شاه امان الله خان را از سلطنت خلع کرد. با رفتن امان الله خان به خارج از کشور آخرین امید سیدعالم خان تبدیل به یأس گردید. در همین زمان جریانات سیاسی و فعالیتهای باسماچیها در شرق بخارا که آن وقت بدان نام «تاجیکستان شوروی» داده بودند دوباره به اوج خود رسیده بود. ابراهیم بیگ در شمال افغانستان به حمایت بچه سقا برخاست اما حکومت بچه سقا بیش از نه ماه طول نکشید زیرا ولیعهد افغانستان علیه او قیام کرد و پس از پیروزی به نام نادرشاه به تخت شاهی افغانستان جلوس کرد.

ابراهیم بیگ با به تخت نشستن نادرشاه موافقت نکرده با طرفدارانش مدتها با سپاه دولتی افغانستان به مبارزه پرداخت و همزمان با این زد و خوردها که گاهی هم به ساخلوهای روسی حمله کرده و آنها را به زحمت می انداخت، ارتش افغانستان با فشار دولت شوروی به نیروی خویش افزوده و موفق شد ابراهیم بیگ را در ماه مارس ۱۹۳۰ شکست دهد. ابراهیم بیگ با سی نفر از همراهانش از آمودریا گذشته و چند ماه جنوب تاجیکستان به ویژه مرکز آن استان دوشنبه را مورد تاخت و تاز قرار داد اما بالاخره در ۲۳ ماه ژوئن ۱۹۳۱ با ۴۵۵ نفر از همراهانش به اسارت درآمد.

در اینجا گزارشهای مربوط به امیر بخارا تقریباً متوقف می گردد و در ماه اوت ۱۹۴۱ سفیر انگلیس در کابل گزارشی می‌دهد که طبق آن یك فرد آلمانی درصدد برآمده که با امیر بخارا تماس حاصل نماید اما به او خبر رسید که امیر نابینا شده و دیگر علاقه‌ای به فعالیتهای سیاسی ندارد.

از خود امیر هم نوشته ها و مطالبی باقی مانده است که بسیار جالب است. از جمله مطالبی است که وی در یك مقاله تحت عنوان «La voix de Ia Boukharie opprimee» (صدای مردم اسیر بخارا) با تیراژ هزار شماره که در سال ۱۹۲۹ در پاریس به چاپ رسانده و به هزینهٔ خود به فرمان اعلیحضرت سیدعالم خان امیر بخارا توسط نمایندهٔ رسمی ایشان ژنرال حاجی یوسف بای مقیم بای منتشر شده بود. این مقاله از دو بخش تشکیل می شد: بخش نخست این مقاله در بارهٔ مطالبی بود مربوط به «وضعیت امیرنشین بخارا» که در سپتامبر ۱۹۲۷ خطاب به «شورای عالی انجمن ملل متحد» نوشته شده و ارسال گردیده بود. در این بخش اوضاع سیاسی و اقتصادی و اجتماعی بخارا در زمان حکومت سیدعالم خان تشریح شده بود اما راجع به اوضاع بخارا پس از ادغام آن به جمهوری سوسیالیستی شوروی اشارهٔ مختصری شده بود. در این جا امیر خود را کما فی السابق حاکم و فرمانروای رسمی و قانونی بخارا دانسته و ابراز داشته بود که عموم مردم بخارا تنها او را به امارت و فرمانروایی قبول دارند.

اما عکس العمل رسمی در این باره نشان داده نشد یعنی می توان گفت که مطالب ذکر شده در مقالهٔ فوق تنها ادعای سید عالم خان بوده است و پس و شورای عالی انجمن ملل متحد در ژنو هم اهمیتی به آن نامه نداده بود. حاجی یوسف بای مقیم بای در حاشیه ای که برمقالهٔ مزبور نوشته است چنین آورده: «پس از آنکه من وظیفهٔ خویش را با موفقیت انجام دادم وظیفهٔ دیگری برعهدهٔ من نبود جز آنکه به مردم اروپا برسانم که ملت بخارا فرمانروای قانونی خود را از دست داده و حاضر نیست در مقابل یك قدرت خارج سر فرود آورد و به هیجوجه میل ندارد نسبت به قانونی جز قانون شرع تعظیم کند و از آن اطاعت نماید.

این ادعاهای خیال انگیز و ایده آلی امیر و حاجی یوسف بای به هیجوجه با وضعیت واقعی آن زمان بخارا وفق نمی داد. در افواه سیاسی اروپا چنان شایع بود که امیر بخارا آن طور که فکر می کند در میان مردم بخارا طرفدارانی ندارد و از آن گذشته دیگر سرزمین بخارایی وجود ندارد که وی خود را فرمانروای آن بداند چون بخارا مدتها بود که جزو یکی از جمهوریهای سوسیالیستی شوروی درآمده بود.

در سال ۱۹۲۵ دولت شوروی ایالات آسیای مرکزی را بنا برجمعیت و ملیت تقسیم بندی کرده بود. (همان تقسیم بندیهایی که در حال حاضر نیز وجود دارد).

در مقالهٔ صدای مردم اسیر بخارا، مطالب بیشتر مربوط به موقعیت اسفناك مردم بخارا و تاریخ بدبختی آنان آمده است. در بخشی از آن مقاله سقوط حکومت بخارا در سال ۱۹۲۰ و فرار سیدعالم خان به افغانستان برای دریافت کمك و به دست آوردن حق قانونی وی یعنی حکومت مجدد بخارا، چگونگی استقبال گرم امان الله خان، شاه افغانستان و دراختیار نهادن یك قصر برای سکونت او نوشته شده است. در قسمت دیگر این مقاله امیر بخارا خود را مظلوم دانسته و اظهار امیدواری می کند که با یاری دوستان حکومت بخارا را که حق قانونی اوست دوباره به دست خواهد آورد. در اینجا چند سطری از این مقاله ذکر می شود:

«هنگامی که دشمن از موقعیت بخارای شرقی کسب اطلاع کرد به تمرکز قوای نظامی خود در آن منطقه مشغول شد، آنگاه در سال ۱۹۲۵ وقتی قوای کافی فراهم آورد ناحیهٔ شرقی بخارا را مورد حمله قرار داده ابراهیم بیگ امیر لشکر آن استان را غافلگیر کرد. در این جنگ، که ۲۵ روز به طول انجامید، عدهٔ زیادی کشته شدند. ابراهیم بیگ با سرسختی و دلاوری به دفاع پرداخته و موفق شد دشمن را به سختی شکست داده عدهٔ زیادی از سربازان روسی را کشته و تار و مار کند. پس از فرار بلشویکها مقدار معتنابهی غنائم جنگی به دست ابراهیم بیگ افتاد. از جملهٔ این غنائم می توان چند توپ و مسلسل، ۱۸۰۰ تفنگ، یك میلیون و پانصد هزار فشنگ، دو ارابهٔ جنگی و دو هواپیما را نام برد. دو هواپیمای مزبور توسط تفنگداران ابراهیم بیگ سقوط کرده بودند. از داخل این هواپیماها نیز چند قبضه هفت تیر ماوزر به دست آمده بود.

لیست کامل و دقیق غنائم مزبور جداگانه برای من ارسال شده است.

مطالب قید شده در این مقاله می تواند قابل قبول باشد چون ترجمهٔ دقیق و جامعی از گزارش ابراهیم بیگ دردست است که عبارات زیر در آن قید شده است:

«بدین وسیله به اعلیحضرت تبریك گفته عرض می شود که ما دو هواپیمای بلشویکها را که غیر از خلبانها حامل چند افسر روسی نیز بودند، مورد هدف قرار داده آنها را نابود کردیم. ما موفق شدیم شش سرنشین این هواپیما را بکشیم و لباسها و اشیاء قیمتی آنها را به نفع خود ضبط نماییم. این هواپیماها چنان خرد و متلاشی شده بودند که دیگر قابل استفاده نبودند لذا ما آنها را زیر خاك مدفون کردیم. فردای همان روز ما به سه کامیون که حامل اسلحه برای ارتش مقیم در ناحیهٔ کلاب بود حمله کردیم و دو کامیون را متوقف و متصرف شدیم. اما کامیون سوم موفق شد فرار کند. ما سرنشین کامیونها را که ده نفر بودند، کشته و محمولهٔ آنها را برداشتیم و سپس کامیونها را به آتش کشیدیم. چند روز بعد یك افسر روسی را به گروگان و اسارت گرفتیم تا او را در مقابل پرداخت پول زیاد آزاد نماییم. چندی بعد یك افسر بلشویکی برای آزاد کردن آن اسیر با مبلغی پول نزد ما آمد. اما یکی از همکاران من به نام عانشمراد اسیر مزبور را کشته بود. آن افسر بلشویکی بدون پرداخت پول و آزاد کردن اسیر ناچاراً بازگشت و من دستور دادم تا عانشمراد را اعدام کنند.

این روزها جنگ و زد و خوردی رخ نمی دهد و ما فقط گهگاهی به اردوگاههای بلشویکها یورش برده و مقداری غنیمت بدست می آوریم و بازمی گردیم.

در اینجا می توان تصور کرد که متن این گزارش ـ هر چند در چند جا حقیقی به نظر می رسد ـ با نوشته های امیر بخارا شباهتی نزدیك داشته باشد. یعنی هر دو وقایع را مثبت تر از آنچه واقعیت داشته است جلوه داده اند. اما نوشته های امیر بخارا در مقابل گزارشهای ابراهیم بیگ ضعیفتر بوده و جنبهٔ مضحکی به خود گرفته است. فتوحات درخشان و تصنعی که در دفتر خاطرات امیر سابق بخارا نوشته شده است عکس العملی است از سرنوشت وی. عالم خان شکستهای پیاپی نصیبش شده و قدرت خود را از دست داده است. در اواخر زندگی برای او چیزی جز حسرت و نومیدی باقی نمانده است. وی در یك چنین موقعیتی حاضر نبوده و نمی خواسته که شکست خود را باور کند و حقیقی بداند و برعکس شکستها در نظر او به صورت پیروزی رویایی درآمده بود. اما شکست خوردن و اقرار واقعی به شکست، احساس مخصوصی در انسان به وجود می آورد که به صورت یك واکنش بروز می نماید. فرد شکست خورده این واکنش را در ذهن خود حلاجی می کند و این عمل به یك نیروی قوی انسانی نیاز دارد که در وجود انسانها به ندرت یافت می شود.





● زن در آثار برگمن ـ ۲

برگمن، در جستجوی ساحت‌های مختلف انسان

■ نصرالله قادری

«برگمن» بی‌تردید برجسته‌ترین فیلمساز روانشناس زن است. او ظاهراً بهتر از هرکس دیگر قادر است که پیچیدگی روح و طبیعت زن را به ما نشان دهد. تصویر «عشق چهارم» در آثار برگمن را می‌توان در فیلم «لبخند یك شب تابستان» دید. همین تصویر با وضوح بیشتری در «تابستانی با مونیکا» دیده می‌شود. «عشق چهارم» فقط در لحظه، حیات دارد، بی‌آنکه سئوالی طرح کند. «مونیکا» دقیقاً به موقعیت خود واقف است و برای او تنها لحظات مطرح است. حتی خوشبختی نیز مانند عشق برایش یك گذر کوتاه است. «مونیکا» مثل مادرش کثیف است. او دوست «هاری» است و زمانی که از او حامله می‌شود، هنگامی که فرزند به دنیا می‌آید، زندگی زناشویی را ترك می‌کند. دلیلش بسیار ساده است. این فرزند دست‌کم برای مونیکا ازراه عشق به دنیا نیامده است. «زن» در اینجا عشق را آلوده می‌کند. با عنایت به اینکه برگمن قهرمانانش را از زندگی واقعی برمی‌گزیند، تصویر آنها برای مخاطب باورپذیر است.

«زن» در آثارش تك ساحتی نیست. ساحتهای گوناگون دارد. او نقبی به هزارتوهای «زن» زده و در این سفر اکتشافی مخاطبش را نیز همراه می‌برد. «زن» در آثار او، کمتر خشونت «مرد» را دارد. او آنقدر شهامت و جسارت دارد که خشونت و بیماری «مردی» را در آثارش به روشن‌ترین صورتی تصویر می‌کند. مردان او به شدت نیازمند ارتباط هستند. آنها بعداز تجربیات مختلف و عموماً به شکست رسیده، سرانجام به عشق راستین خود روی می‌آورند. در اینجا زنان مقاوم و استوار ایستادگی می‌کنند و انتقام رنجی را که برده‌اند، از مردان بازپس می‌گیرند. روشن‌ترین این تصاویر را که برگرفته از زندگی واقعی خود اوست، در «شش صحنه از ازدواج» می‌بینیم. این فیلم تصویرگر خشونت «مردی» و مظلومیت مضاعف «زن» است. تصویر «یان» در صحنه سوم فیلم را در زندگی واقعی اینگمار برگمن پی می‌گیریم.

«من به گوتنبرگ رفتم تا با همسرم صحبت کنم. شب دیروقت بود و «الن» قبلا به بستر رفته بود. از ملاقات غیرمنتظرهٔ من خوشحال شد. من بدون آنکه بارانی‌ام را از تن درآورم روی لبهٔ تخت نشستم و همه چیز را به او گفتم. هرکس علاقه‌مند است می‌تواند رویدادها را در بخش سوم صحنه‌هایی از یك زناشویی دنبال کند. تنها تفاوت، در نحوه پرداخت چهره پائولا، معشوقه، است. گیون بیشتر شبیه متضاد او بود. او همیشه یك دختر درجهٔ یك بود. زیبا، قدبلند، هیکل‌دار، با چشمان آبی مصمم، خنده‌ای آزاد، لبهای پرزیبا، رك، مغرور، سالم، و بهره‌مند از نیرومندی زنانه، اما خوابگرد بود... همه ازدواجها دیر یا زود، کدر می‌شوند و بردهٔ کوچولویی، زندگی جنسی را نجات می‌دهد.»[۱]

همچنان که برگمن احساس «مردی» دارد و «زن» را مملوك خود می‌داند، «یان» نیز چنین است. برگمن در این فیلم به شدت از زنان دفاع می‌کند و تصویرگر خشونت «مردی» است. «مردی» نمی‌تواند شاهد آزادی «زن» باشد. تازه این دیدگاه یك مرد روشنفکر و آگاه است. او صادقانه «مردی» بیمارگونه‌اش را بروز می‌دهد. او به شدت از آزادی «زن» ناراحت است.

می‌دانیم که «هنریك ایبسن»، «خانه عروسك‌ها» را در مورد آزادی زنان نوشته است و در آنجا به خوبی از زنان دفاع می کند. وقتی «ماریان» و «یان» پس از دیدن نمایش «خانه عروسك‌ها» به خانه باز می گردند، «یان» نظرش را اینگونه اعلام می کند:

«ماریان: به نظر من «نورا» خیلی خوب بود.

یان: بله، ولی رویهمرفته این نمایش بوی گند می‌ده. حتی استریندبرگ هم اینطور فکر می کرده.

ماریان: اون فقط حسودیش می شده.

یان: از همهٔ اینها گذشته، در طول صدسال گذشته چند اتفاق کوچك افتاده. گو اینکه نه به اون ترتیبی که ایبسن امیدوار بود.

یان: زنها شکل شهدارو به خودشون می گیرن، چون مناسبتره. و از همه مهمتر وقتی اوضاع خراب می شه، مسئولیت هم نداره. من همیشه فکر می کردم یك چیز درباره اون زنهایی که درخواست حقوق سیاسی می کردن لوس و بی‌معنیه و حالا دیگه این جنبش آزادی زنان که جای خود داره.»[۲]

«زن» به شدت «تنها»، «بیکس» و «غریب» مانده است. «مردی» بیمارگونه مردان او را به «تنهایی» کشانده است. حتی آزادی زنان جز اسارت برایش ارمغانی نداشته است. و این «مرد» مغرور نیازمند «زن» است. و جالب اینجاست که زندگی «زن» را «زنی» دیگر به ویرانی می‌کشد. و ما به خوبی ساحتهای گوناگون «زن» را می بینیم.

برگمن همیشه درپی آرامش و خوشبختی به خانواده و تحکیم آن روی می‌آورد. او با شهامت از نظام خانوادگی و نقش «زن» دفاع می کند. «زن» مظهر و عاشق در نگاه برگمن مظهر عطوفت خداست.

برگمن در فیلم «چشمه باکرگی» نشان می‌دهد که در محل قتل دختر چشمه‌ای می جوشد. چشمه‌ای که نمایشگر رحمت الهی است. «زن» تا این پایه برای او مقدس است. درعین حال همین «زن» می تواند ننگ و فاجعه‌ای را همراه خود به وجود آورد، که تا آخر عمر دامنگیرش باشد. این ساحت «زن» را می توان در «غروب دلقکان» دید. «برگمن» در آثارش تصاویر و گونه‌های به شدت متضادی را از «زن» ارائه کرده است. او با ارائه سرگذشت عشقی مردم فقیر: افسانهٔ سوئد پاك و مرفه را مغشوش می کند. و گاه با ارائه تصاویر حقیقی از زندگی و زن، جامعه را به شدت علیه خود می‌شوراند. او که با فیلمهایی نظیر «در آستانه زندگی» صدای اعتراض خود را نسبت به آزادی بیش از حد امور جنسی در سوئد بلند کرده است، ناگهان با ساختن «سکوت» متهم به رواج پورنوگرافی می شود. این اتهام حداقل در سوئد بسیار مسخره و مضحك است. مسائل جنسی و بحث درباره آن در این کشور به شدت آزاد است. اما چون برگمن چهره بیمار «مردی» و آنچه هست را چون آینه منعکس می کند به این اتهام دچار می‌شود. عمل «زن» در «سکوت» باعث می شود که تصویر زیبای «مادر» در ذهن فرزند خراب شود. «سکوت» نیشتری بر دمل چرکینی است که بهرحال روزگاری سر باز خواهد کرد. «آنا» در «سکوت» تصویرگر «زن» حیوانی در جامعه‌ای است که عشق و محبت از میان آدمها رخت بربسته و خدا غایب است. روابط انسانها ـ حتی دو خواهر ـ تا مرز حیوان بودن سقوط کرده است.

مظلومیت، حقارت، تنهایی، غربت، حیوانیت، سبعیت، یاس و دلمردگی در این فیلم موج می‌زند. «زن» مثل فیلمهای گذشته «تابستان» را پیش رو ندارد. حالا پائیز و زمستان در راهند. نور زرد نفرت و تنهایی در راه است. و «استر» منجی نیز وضع بهتری ندارد. او بیمار است و مونسی را نمی‌یابد و در تنهایی به گناه آلوده می شود. تصویر «زن» در «سکوت» خشن و غیرقابل تحمل است. «آنا» یك ماده سگ حیوان صفت است. و «استر» نیز بنده غرایز حیوانی است، تنها پناهگاه امن او برای فرار از فشارهای اخلاقی، الکل و گناه در تنهایی است. «یوهان» ـ نسل آینده ـ با دیدگان مضطرب خودزشتی‌ها و دلهره‌ها را می بیند. او شاهد دنیایی است که مورد هجوم مرگ و نیستی قرار گرفته است. و در تمنای «مادربزرگ» و «پدر» دلخوش می‌دارد. در «سکوت»، «مرد» نیمه دیگر «زن» غایب است، وتنها «ترینگی» حضور دارد. «سکوت» مرثیه برگمن در رثای «زن» است. برگمن در «اوپوس شماره یك» خود، «همچون در یك آینه» هنوز مرد را می‌دید و به عشق امیدوار بود. هرچند که در اینجا نیز فاجعه بسیار عظیم بود. در «اوپوس شماره یك» نیز «زن» با همه توجهی که به او می شود، درك نمی شود. چرا که طرف مقابل ـ نیمه دیگر ـ ضعیف است. پس «زن» به گناه روی می‌آورد. در اینجا نیز «خدا» غایب است. و «زن» تنها و بیمار است. «زن» بیماری «مادر» را به ارث برده است. پس در این فقدانهای مکرر، خدا و عشق و «زن» به گناه گرفتار می‌آید. «کارین» ـ «زن» ـ در اینجا به شدت مظلوم وتنهاست، و اصلا از عملی که در بی خبری انجام داده خبری ندارد. شاید بارش باران به طهارت گناه او آمده است.[۳]

شاید یکی ازدلایل این عمل بی توجهی پدر ومادر به فرزند باشد. برگمن بی‌آنکه بر این نکته تاکید کند، آنرا مطرح می سازد. ما همین تصویر را در زندگی خود او شاهدیم. بی توجهی و اختلاف پدر و مادر، خواهر و برادر را به خطاهای کودکانه می‌کشاند. مادر عمل جراحی کرده و پدر تصمیم می‌گیرد آنها را در «کونشنشن» نزد یك خانه‌دار مهربان که معلم مدرسه ابتدائی بود بگذارد. آنها تنها می‌مانند.[۴]

برگمن به خوبی این تصویر را در «همچون در یك آینه» نشان می‌دهد. «زن» قربانی می شود. اما دلیل قربانی شدن او را باید در نبود، «زن» ـ مادر ـ و «پدر» و تفاهم و خانواده جستجو کرد. برگمن در «شام آخر» دومین قسمت از تریلوژی معروف خود نیز هنوزحضور «مرد» (نیمه دوم) را داردو مرد عشق را هنوز درك می کند. «توماس» کشیش ده درگیر رنجی بزرگ است. او از «سکوت خدا» در عذاب است. و این درد را برای «مارتالودنبرگ» شرح می‌دهد. «مارتا» به این نکته توجهی ندارد. او بیشتر علاقه‌مند است که توماس از نامه‌ای که او برایش نوشته حرف بزند. متاسفانه توماس هنوز نامه را نخوانده است، چون تقریبا مطمئن است که درون نامه باید چیز ناراحت‌کننده ای باشد. مارتا از کشیش تقاضای ازدواج می کند. مارتا و توماس درگیر می شوند. و مشاجره آنها بالا می گیرد. مارتا زنی است که به خدا اعتقادی ندارد. و خود کشیش هم دچار شك و تردید است. «مارتا» سعی می کند تا به توماس تفهیم کند که می تواند او را خوشبخت کند. در اینجا «زن» سعی دارد جانشین «خدا» شود و رنج مرد را کاهش دهد و او را به سرزمین خوشبختی رهنمون شود. اما «مرد» در چنبره ای گرفتار آمده که اصلا «زن» را درك نمی کند. توماس نه خدا و نه زن را دارد، تنهاست و به ناچار روی به نامه مارتامی‌آورد. او در پی تسکین است. «سکوت خدا» او را سرگردان کرده است. او اسیر عذاب «تنهایی» است. آرامش ندارد. «زن» (مارتا) می‌رسد و نامه خودش را برای توماس می خواند. «زن» (مارتا) متحمل رنج بسیار شده، حتی در اندیشه این است که نکند بیماری او باعث نفرت «مرد» (توماس) شده است. زن برای جلب توجه مرد، دست به هر کاری می‌زند. با اینکه ایمان به خدا و مذهب ندارد، به تزئین کلیسا می‌رود. چون «مرد» هست او احساس وظیفه می کند. بودنش معنا دارد. سعی می کند منجی باشد. به گونه‌ای دیگرگونه با خداآشتی می کند. عهده‌دار وظیفه ای می شود که آن وظیفه نجات «توماس» است. اینجا «زن» فداکاری می کند، به همراهی می آید. مرد سرگردان را در کنف حمایت خود می گیرد. زندگی برایش معنا دارد. امانمی‌داند عشقش را چگونه بروزدهد. او دریافته است که می تواند مرد را خوشبخت کند. اما نمی تواند این دریافت را منتقل کند. «زن» در شام آخر درپی ایجاد یك تفاهم انسانی است. هنوز لطافت و زنانگی اش را دارد. هنوز سقوط نکرده، اسیر ورطه تنهایی نشده است. عشق را می فهمد. خود را ایثار می کند. درگیر می شود، پرخاش می کند، عطوفت می‌ورزد، ترحم می کند و به هر شکلی، بودنش را معنا می کند. «زن» در اینجا جنسیت نیست، حیوان نیست، لطیف و زیبا و سرشار از زنانگی است. به عشق و خوشبختی ایمان دارد. پس برای بودن، برای شدن مبارزه می کند. و در یك کلمه «زن» در اینجا

■ برگمن، همیشه درپی آرامش و خوشبختی به خانواده و تحکیم آن روی می‌آورد. او با شهامت از نظام خانوادگی و نقش «زن» دفاع می کند. «زن» مظهر و عاشق در نگاه برگمن، مظهر عطوفت خداست.

انسان است و می‌تواند مرد را با زنانگی‌اش آشتی دهد.

قبل از «سکوت» زنان تا بدین پایه مورد حقارت قرار نگرفته بودند. حتی گاهی به شدت حساس بودند و دوست نداشتند که کسی آنها را تحقیر کند. و به ندرت می‌بینیم که زن، به مفهوم زن مورد حقارت واقع شود. اگر «آنا» درسکوت حقارت را به جان می‌خرد، پیش از او «مونیکا» نیز چنین کرده بود. ولی نه به این پررنگی. اما هر دو اینها با شهامت و جرات به صورت جامعه تف می‌اندازند. آنها سقوط خود را عریان نمایش می‌دهند و وجدان عمومی را به محاکمه می‌کشند، پس در اینجا برگمن برای آنها دلسوزی می‌کند. نسبت به آنها احساس ترحم دارد. اما گاهی زنان، خود به دفاع از خود بر می‌آیند. حتی عشق را به تمسخر می‌گیرند. و به این وسیله از مرد انتقام می‌گیرند. اما همیشه زن درپی تفاهم و آشتی و کانون گرم خانواده است. و هرگاه زنی پا از این دایره بیرون می‌گذارد، یا جامعه را به محاکمه می‌کشد و یا از زنانگی‌اش فاصله می‌گیرد. حتی گاهی تا مرز مردانگی پیش می‌رود و آرزو دارد که تغییر جنسیت دهد و «مرد» شود. این نیز گونه‌ای دیگر از عصیان زن در برابر وضع موجود است. عصیانی از این گونه بیشتر در نسل جوان به چشم می‌آید. اما در همه صورتها مرد به آگاهی می‌رسد و با تفاهم آشتی می‌کند. زن در آثار برگمن و حتی زنان حیوانی مثل «آنا»، «مونیکا» زنجموره نمی‌کنند. ذلیل نیستند. محبت را گدایی نمی‌کنند. مبارزه می‌کنند. حقشان را می‌خواهند و اگر در مبارزه موفق نشدند، از راه مبارزه منفی وارد می‌شوند و به این شکل باز «مردی بیمار» جامعه را به محاکمه می‌کشند، حال به هر طریقی که ممکن باشد.

«زن» در آثار برگمن مثل خفاش، مغز مرد را نمی‌خورد؛ نفرت‌انگیز و موذی و حیله‌گر نیست، تسلیم و سر براه و مطیع هم نیست؛ انسان است مثل مرد، طالب حقوق خود است. اما لطافت دارد. زنانگی دارد و حتی اگر در «سکوت» به این زنانگی تف می‌کند، برگمن عکس قضیه را مطرح می‌کند. اما همیشه زن نیازمند است. طالب است. در جستجوی مردانگی است و در غیبت آن، نقصانش آشکار می‌شود. و مگر مرد چنین نیست؟ و گاه زن به شکل بسیار ظریف و زنانه‌ای از مرد انتقام می‌گیرد. و این انتقام در عین تلخی شیرین است. «از خودم می‌پرسم که آیا اصلاً ترا دوست داشته‌ام؟ این عشقی که همیشه از آن صحبت می‌شود چیست؟ شکلکی است که با یك خمیازه پایان می‌یابد.»

«ماریانه» قهرمان زن فیلم «درس عشق» چنین خونسرد و بی‌اعتناء به انتقام نشسته است. اما زن انتقامجو، همیشه زیر نقابی خود را پنهان کرده که در صورت بروز اولین نشانه‌های پذیرش مرد، نقاب را فرو می‌کشد. تصویر زن انتقامجو در اکثر فیلمهای برگمن حضور دارد. اما چهره ملموس‌ترش را مشخصاً در «شش صحنه از یك ازدواج» و «درس عشق» می‌بینیم.

«یان» و «ماریان» در «شش صحنه از یك ازدواج» زندگی آرامی دارند. یکدیگر را دوست دارند و تصویرگر یك ازدواج کمابیش آرمانی هستند. وقتی زخم کهنه سرباز می‌کند و «یان» به «زنی» دیگر روی می‌آورد، «ماریان» آرام و مهربان چهره انتقامجویی‌اش را زیر نقابی از مهربانی عیان می‌کند. در صحنه چهارم زمانی که «یان» شکست خورده و حقیر بر می‌گردد، ماریان در موقعیت بالاتری است. به همین جهت از در تهاجم بر می‌آید. او می‌خواهد با انتقامجویی خویش مرد را به بلوغ برساند و به او تفهیم کند که «زن» انسانی همشأن «مرد» است.

جالب توجه است که سقوط مرد به وسیله «زن» رقم می‌خورد. «زنی» دیگر، ساحتی دیگر از «زن». اما «مرد» مقصر است. چرا که او نتوانسته از پس امتحان موفق برآید. در این فیلم «زن» مرد را گمراه می‌کند، تهاجم می‌کند. و «مرد» به وسیله «مادر» آگاه می‌شود و به بلوغ می‌رسد و آشتی می‌کند. «زن» محور همه این تضادهاست. و «زن انتجامجو» در اینجا «مادر» است. «زن» زندگی کرده و به دلیل مادر بودن ادامه خواهد داشت. و نوع انتقام او زیرکانه و شکننده است. او دقیقاً از زاویه «فرزند» حمله می‌کند و غرور و عاطفه مرد را نشانه می‌رود. او را تحریك می‌کند. به او آموزش می‌دهد و سعی دارد او را از دام نجات دهد. «ماریان»، «مونیکا» نیست که فرزند را پیش پدر رها کند، او «مادر» است. فرزندانش را در دوران عشق بدنیا آورده، پس خوب می‌داند که از چه زاویه‌ای باید حمله کرد. «زن انتقامجو» در این فیلم تصویری وحشی و حیوانی از خود نشان می‌دهد و برگمن با تردستی همه ساحتهای زنانه را نمایش می‌دهد. «ماریان» در تمام حالات تهاجمی خود، نقابی به چهره دارد و مرد را آرام آرام به بلوغ راهنمایی می‌کند. مرد، خشن و دردناك اعتراف می‌کند که ناآگاه است. اما این گناه را جامعه به او تحمیل کرده است. گناهی که مرد و زن به یك اندازه در آن سهیم‌اند.

«یان: بذار یك چیز پیش پاافتاده بهت بگم. ماها از نظر عاطفی ناشی هستیم. و نه من و تو تنها. تقریباً همه، مساله ناراحت کننده همینه. به ما همه چیزا رو دربارهٔ بدن انسان، وضع کشاورزی در ماداگاسکار، ریشه مربع عدد «پی»، یا هر زهرمار دیگری که اسمش هست، چیز یاد می‌دن، ولی دربارهٔ روحمون یك کلمه به ما یاد نمی‌دن. ما به طرز وحشتناکی نادونیم، هم درباره خودمون و هم درباره دیگران. خیلی صحبت از این هست که بچه‌ها را باید طوری بارآورد که همه چیز را درباره برادری، تفاهم، همزیستی، برابری و تمام این مزخرفات بدونن، ولی به مغز هیچکس خطور نکرده که ما اول باید دربارهٔ خودمون و احساساتمون چیز یاد بگیریم. ترسها، تنهاییها و خشمهای خودمون. نادون و پشیمون میون خرابه‌های جاه‌طلبی‌هامون باقی می‌مونیم.»[5]

«زن» و «مرد» در می‌یابند که اگرچه ظاهراً روابط زنها و مردها تغییر کرده، ولی در باطن همانی است که صد سال پیش بوده است. این بسیار مضحك و مسخره است. اکنون یك سئوال اساسی مطرح است. چه باید کرد؟ زن در آینه مرد خود را می‌یابد. این وجود کامل، اکنون نقصهای خود را آشکار می‌کند و به این نتیجه می‌رسند که «عشق زمینی» ناقص است. اما آن سئوال بزرگ همچنان وجود دارد که چه باید کرد؟

«ماریان: فکر می‌کنی مادر سر درگمی مطلق زندگی می‌کنیم؟

یان: من و تو؟

ماریان: نه همه امون.

یان: فقط می‌تونم از طرف خودم جواب بدم. و فکر می‌کنم با روش ناکامل و خودخواهانه خودم تورو دوست دارم و گاهی فکر می‌کنم که تو هم با روش توفانی و عاطفی خودت، منو دوست داری. در حقیقت من فکر می‌کنم ما هر دو عاشق هم هستیم. به نحوی زمینی و ناکامل.»[6]

برگمن برخلاف دیگران، اداهای رمانتیك در نمی‌آورد. «زن» را معادل جنسیت نمی‌گیرد. فقط در یك کلمه «زن» برای او انسان است. خطا می‌کند، نقص دارد، محبت می‌ورزد، انتقامجوست، عاطفی است،

■ برگمن در مطرح کردن «زن» به عنوان یك انسان، اصرار دارد. او مشخصاً اعلام می‌کند که به زن، تنها از دریچه انسان می‌نگرد و دقیقاً به روانشناسی زن هم آشناست.



ضعیف است، دقیقاً مثل «مرد»! و او با شناختی دقیق منشور زن را در برابر چشمان مخاطب می گرداند و همه ساحتهایش را بررسی می کند. هیچ هنرمندی تا بدین پایه ارزش «زن» را پاس نداشته است. یا درباره اش غلو کرده اند، یا تحقیرش کرده اند، یا به سلطه اش رفته اند، یا در سلطه اش آورده اند. و کمتر از او به عنوان یك انسان، مثل مرد برابر، اما با خصلتهایی زنانه و عاطفی و نقاط ضعف خاص خودش سخن گفته اند. در این فیلم مرد وقتی به بلوغ می رسد، تنها نیست. زن همگام اوست. و هر دو با هم به کشف حقیقت می رسند. هر دو با هم کامل می شوند. و هر دو به ضعفهایشان اعتراف می کنند و جامعه را به محاکمه می کشند. اما همه این تصاویر نه در قالبی ملودراماتیك و اشك انگیز که کاملاً دراماتیك و فکورانه مطرح می شوند.

«زن رویایی»، گونه ای دیگر از «زن» است. زنی است که گرفتار رویاست و در حقیقت می خواهد به رؤیاهایش جامه عمل بپوشاند. «زن رؤیایی» نیز در پی بدست آوردن خوشبختی است. اما به دلیل گرفتار شدن در توهّم به خطا می رود. «سوزان» و «دوریس» در «رؤیای زنان» نمونه و الگوی این گونه هستند. «سوزان» در رؤیاهایش آرزو می کند که نزد عشق خود برگردد. و برای تحقق رؤیا نهایت تلاش و کوشش را به کار می گیرد. «دوریس» نیز به توهّم بانویی شکوهمند شدن با پیرمرد ثروتمندی از در دوستی درمی آید و برای تصاحب او از هر ترفندی بهره می گیرد. اما هردو زن به شکست می رسند و تلاشهایشان بی نتیجه می ماند. هردو به واقعیت پی می برند و از رؤیا رها می شوند. این گونه «زن» که اسیر تخیّلات و اتوپیای ذهنی است، در مواجهه با شکست به آگاهی می رسد. در اینجا نیز برگمن بر خصلتِ انسان بودن، این گونه تأکید می ورزد. مگر نه اینکه مردان نیز دچار رؤیا هستند. اصلاً اگر جای «سوزان» و «دوریس» را با دو مرد عوض کنیم، چه اتفاقی خواهد افتاد؟ قطعاً واکنش ها و شگردها و ظرافتها فرق خواهد کرد، اما آیا در اساس قضیه هم تغییری رخ خواهد داد؟ برگمن پذیرفته است که «زن» با خصلتهای خاص زنانه اش زندگی می کند که این خصلتها ضعف او نیست. به همین جهت در مطرح کردن «زن» به عنوان یك انسان، مثل مرد، اصرار دارد. او مشخصاً اعلام می کند که به «زن» تنها از دریچه انسان می نگرد و دقیقاً به روانشناسی زن هم آشناست.

برگمن به «زن» و «مرد» نگاه یکسانی دارد. نکته ای را که می خواهم یادآور شوم هیچ تضادی با تحلیل فیلم «سکوت» در شکلی که هست ندارد. فقط نوع نگاه او را می خواهم نمایش دهم. برگمن در این مورد خاص (زن) و نقش «استر» در سکوت چنین توضیح می دهد:

«استر در فیلم «سکوت» به راحتی می توانست یك مرد باشد و اتفاقاً در طرح های اولیه هم مرد بود. استر و آنا زن و شوهر بودند. در فیلم چیزی وجود ندارد که ثابت کند زن آگاه بر حقوق خود، روان نژند، شکننده و یا چیزهایی از این قبیل است و یا به هر شکلی دچار مشکلاتی است... من تفاوت بخصوصی بین این تیپ های زنانه و مردانه نمی گذارم.»... «با شغلی که من دارم هر روز با زنانی سر و کار پیدا می کنم که شاغلند و به راستی هرگز این احساس را ندارم که آنها در معرض خطرند و یا روان نژندند. روند پیچیده و طولانی رهایی زنان که ما شاهدش هستیم، واقعاً ارزشمند است.»[۷]

کسی که چنین زاویه نگاهی دارد، به «زن» به عنوان یك موجود عجیب و غریب نگاه نمی کند. او در روند جامعه به موقعیت زن توجه می کند و زن را در کلیت، چنان که هست، با شاکله قدرت جسمی، فکری، موقعیت اجتماعی و نقشی که در هستی دارد، می نگرد.

نمونه دیگر زنی را که او مطرح می کند، «زن جادوگر» است. او همچنانکه «مرگ» را در لباس «مرد» نشان می دهد، زن را نیز در لباس جادوگر و مرتبط با شیطان معرفی می کند. این نوع انتخاب در نگاه اول شبهه برانگیز است. اما در زیر متن این انتخاب ما پی به قضیه ای دیگر خواهیم برد. او خشونت و زمختی مرگ را در لباس «مرد» تجسم می کند. امّا ترفند و حیله های شیطانی را به دلیل ظرافت، در هیأت «زن» نمایش می دهد. نمونه «زن جادوگر» که اسیر اوهام و ناآگاهی جامعه است، در «مهر هفتم» دیده می شود. این گونه زن هیچ راه رهایی ندارد. چون حماقت او را به اسارت درآورده و باید در آتش جهل بسوزد. او تاوان حماقت جامعه را می دهد. «زن جادوگر» تصویر بلاکشی را دارد که فدیه دیگران را می دهد. «زن» و «شیطان» در همه مذاهب و اسطوره ها پیوندی دیرینه دارند. «شیطان» با فریب «حوا»، «آدم» را مجبور به خوردن میوهٔ ممنوعه می کند. هرچند که «زن جادوگر» نقش خود را می پذیرد و در آتش حماقت و جهل خلق می سوزد، اما باز بیدارگر است. او حتی اگر «آدم» را مجبور می کند که «میوه ممنوعه» بخورد، «بینایی» در پی می آید. «زن جادوگر» در اثر برگمن «زن» قربانی است که فدیه ناآگاهی خود و جامعه می شود. در «مهر هفتم» ما تصاویر چندگانه ای از «زن» را شاهدیم و تنها «زن» رهیده از مرگ «میا» است که «شیر» و «توت فرنگی وحشی» نزد اوست و توت فرنگی سمبل خوشبختی دنیوی است. «زن باکره» که مظهر عطوفت و مهر خداوندی است، گونه دیگر «زنی» است که برگمن به او می پردازد. «کارین» در «چشمه باکرگی» نمونه اینگونه زنان است. «کارین» زمانی که به دست مهاجمان متجاوز کشته می شود، نه تنها مهاجمان به عقوبت گناهش تاوان می دهند که حتی هنگامی که جسد او پیدا می شود، درست در مکانی که به قتل رسیده چشمه ای می جوشد و آب صاف و شفافی بیرون می زند. «کارین» قربانی طهارت و پاکی خود می شود. مرگ او «اینگری» را متحول می کند و حتی کفر پدرش به ایمان مبدل می شود. این «زن» یکی از ایده آل ترین زنان مورد نظر برگمن است و بی دلیل نیست که می گوید:

«در بین آثارم چشمه باکرگی یکی از فیلمهایی است که بیش از همه دوستش دارم.»

«زن باکره» در آثار او یادآور جهان طلایی، عصر اعتقاد، تحکیم خانواده و پیوند مستحکم و عاشقانه و دیرپای نظام خانوادگی است. این «زن» همیشه هم مظهر جوشش و طهارت نیست. اگر پا از دایره طهارت بیرون گذارد، دیگر هرگز چشمه ای نخواهد جوشید. حتی دانه جوی چشم شیطان محو خواهد شد. زمانیکه «ماری» لحظه ای اغوا می شود، دانه جو چشم شیطان نیز محو می شود. این «زن» نباید هیچ نقصی داشته باشد.

«زن ساکت» که مرموز، خطاکار و گناهکاراست گونهٔ دیگری از «زن» است که برگمن آنرا ترسیم می کند.

«زن ساکت» حرف نمی زند اما با سکوتش همراهان را می آزارد. حرف نمی زند اما نیاتش را در نوشته هایش آشکار می کند. سکوت او مثل سکوت خدا عذاب آور است.

«زن فداکار» که خالی از خطا هم نیست تنها در تمنای یك کلمه انتظار می کشد. «زن ساکت» و «زن فداکار» دوگونه ای هستند که در برابر هم قرار می گیرند. و در نهایت «زن فداکار» با پشتکار و صبر موفق می شود. این دو تصویر را می توان در «پرسونا» پی گرفت. «زن ساکت» در برابر عشق و پایداری و مرارت و طراوت زن فداکار تسلیم می شود. «زن نومید» گونه دیگر «زن» در آثار برگمن است. این گونه عاشق، همراه، اما حسود نسبت به «مرد» است. و به دلیل نقصان هردو نیمه موفقیت و بلوغی رخ نمی دهد. تصویر این گونه را می توان در «ساعت گرگ و میش» دید. زن در اینجا نمی تواند مرد را با جامعه آشتی دهد که بتواند با محیط خو بگیرد و از انسان گریزان نباشد، و نه می تواند موقعیت و داشته های خود را بپذیرد. او برای رسیدن به برابری، تاوان گزافی را می پردازد. در این زن، عشق هست، اما نقصان دارد. و همین نقص، او را به یأس و نومیدی می رساند. کلام برگمن درباره این فیلم و عشق و ناامیدی بسیار زیبا، تکان دهنده، فشرده و گویاست به همان بسنده می کنم:

«در فیلم «ساعت گرگ و میش»ام تلاش کرده ام

■ برگمن فیلسوف، دقیقاً با آگاهی و شناخت یك روانشناس خبره، چهره های گوناگون و ساحتهای متفاوت زن را در آثارش بررسی کرده است.



صحنه‌ای را که ژرف‌ترین تکان را به من داده بود خلق کنم. تامینو در باغ قصر، تنها مانده است، زاری می‌کند: آه شب تاریك، چه وقت ناپدید خواهی شد؟ چه وقت نور را در این تاریکی خواهم یافت؟ دسته کر با پیانیسیمو از درون برج پاسخ می‌دهد: زود، زود یا دیگر هرگز. تامینو: زود؟ زود؟ یا دیگر هرگز: مخلوقات پنهان، پاسخ خود را به من بدهید. آیا پامینا هنوز زنده است؟ گروه کر از دور پاسخ می‌دهد: پامینا، پامینا هنوز زنده است.

این دوازده تابلو دو سئوال درباره حدود بیرونی زندگی را شامل هستند، اما دو پاسخ را نیز. وقتی موتزارت این اپرا را نوشت، از قبل بیمار بود، شبح مرگ لمسش می‌کرد. در لحظه‌ای از نومیدی بی‌شکیب فریاد می‌زند: آه شب تاریك، چه وقت ناپدید خواهی شد؟ چه وقت نور را در این تاریکی خواهم یافت؟ دسته کر با ابهام پاسخ می‌دهد: زود، زود یا دیگر هرگز. موتزارت بیمار رو به مرگ پرسشی را به درون تاریکی فریاد می‌کند. بیرون از این تاریکی به سئوالهای خویش پاسخ می‌دهد. آیا پاسخی خواهد یافت؟ آنگاه پرسش دیگر: آیا پامینا هنوز زنده است؟ موسیقی سئوال سادهٔ متن را به قالب بزرگترین همه پرسشها برگردان می‌کند: آیا عشق زنده است؟ آیا عشق واقعی است؟ پاسخ تکان‌دهنده، اما امیدوارکننده در تقسیمی عجیب از نام پامینا می‌رسد: پا ـ می ـ نا ـ هنوز زندگی می‌کند.

این دیگر مسأله نام یك زن جوان جذاب نیست. بلکه یك کلمه رمز برای عشق است؛ پا ـ می ـ نا ـ هنوز زندگی می‌کند. عشق وجود دارد. عشق در دنیای انسانها واقعی است.

در ساعت گرگ و میش، دوربین، شیطانها را با حرکتی افقی می‌گیرد، که به واسطه نیروی موسیقی برای چند لحظه به آرامش رسیده‌اند. آنگاه روی چهره لیواولمان می‌ایستد. یك اعلام درباره عشق، دل رحیم اما نومید.»[۸]

«زن پریشان، سردرگم» گونه‌ای دیگر است که البته به دلیل اینکه برگمن شخصاً دو فیلم «فریادها و نجواها» و «چهره به چهره» را نمی‌پسندد و آنها را یك شکست مطلق می‌داند و معتقد است که نتوانسته است آنچه را که می‌خواهد درست بگوید روی این گونه زیاد تکیه نخواهم کرد. اما «کارین» نمونه بارز این گونه است.

«روسپی بزرگوار» گونه‌ای دیگر است که مشخصاً در «تخم مار» و در ساحت مانوئلا دیده می‌شود. مانوئلا مشخصاً با روسپیگری روزگار می‌گذراند. اما آنقدر شهامت دارد که اگر مسئولیتی را نتوانست به انجام برساند شرمزده باشد. او مادر نیست اما برای همسر نقش مادر را بازی می‌کند. حامی است. از آنها مواظبت می‌کند و زمانی که حس می‌کند در انجام مسئولیتش کوتاهی کرده، شرمزده، به کشیش پناه می‌برد، تا از بار گناهش اندکی کاسته شود.

گونه «روسپی بزرگوار» رنج، محنت، سختی، حقارت را از دو سو متحمل می‌شود. اولاً این عذابها ازسوی مرد به او تحمیل می‌شود و ثانیاً نظام فاشیستی نازیسم او را در چنگالهای وحشی خود می‌فشارد. اما او بزرگوارانه رنج را پذیرا می‌شود. تا آگاهی و رهایی را به مرد عطا می‌کند. او گونه دیگر «مادر» است.

و بالاخره «زن»، «مادر ستیز آشتی‌جو» که تصویرش را در «سونات پاییزی» می‌بینیم. البته در اینجا هنوز مرد هست، عشق گاه به گاه چهره می‌نماید. پس زن معنا دارد. اما زن «سونات پاییزی»، «مادرستیز» است. چهره مادرش را در بخش مادر بررسی کردم و گونه «مادرستیزش» را در اینجا می‌گویم.

«شارلوت» و «ایوا» هردو خود را زیادی حس می‌کنند. هردو از مادر بیزار و مادرستیزند. ایوا حتی نبود مادر را نمی‌تواند با مادربزرگ پر کند و در پدر آرام می‌گیرد. اما ایوا چون هنوز «مرد» را و نه «نرینگی» را در کنار خود دارد با مادر از در آشتی درمی‌آید. اما شارلوت اسیر زندان هنر خود است. چهره زن «مادرستیز اما آشتی‌جو» را می‌توان مشخصاً در ایوا دید. مادرش شارلوت نیز چون او بوده است. مادر و دختر هردو یك احساس را دارند. هردو بیزارند. هردو به پدر رو آورده‌اند. اما به دلیل حضور عشق و مرد در کنار «ایوا» او با مادر آشتی می‌کند.

به یاد داشته باشیم که «زن» در آثار برگمن یك «انسان» است، درست مثل «مرد» و برگمن فیلسوف دقیقاً با آگاهی و شناخت یك روانشناس خبره چهره‌های گوناگون و ساحتهای متفاوت زن را در آثارش بررسی کرده است.

منابع و مأخذ:

۱ـ فانوس خیال/ اینگمار برگمن/ مسعود فراستی ـ مهوش تابش ـ سروش/ تهران ۱۳۷۰/ چاپ اول ـ ص ۱۷۹ ـ ۱۷۸.

۲ـ شش صحنه از یك ازدواج / اینگمار برگمن/ گلی امامی ـ پیام/ تهران ۱۳۵۳/ چاپ اوّل ـ ص ۶۱ـ۶۰.

۳ـ همچون در یك آینه/ اینگمار برگمن/ هوشنگ طاهری ـ پیام/ تهران ۱۳۴۹/ چاپ دوم ـ ص ۹۷ ـ ۹۶.

۴ـ فانوس خیال/ ص ۷۱.

۵ ـ شش صحنه از یك ازدواج/ ص ۱۳۳.

۶ـ پیشین/ ص ۱۸۱ ـ ۱۷۹.

۷ـ برگمن درباره برگمن/ ترجمه هوشنگ طاهری ـ چاپ نشده است.

۸ ـ فانوس خیال/ ص ۲۴۳.



رسواشدن مدعی‌دروغین

● فرانتس کافکا

● ترجمهٔ: محمود فاضلی بیرجندی

مرد همراهم که درست هم او را نمی‌شناختم بازهم ناخواسته خود را بر من قالب کرده و دو ساعت تمام مرا در اطراف خیابانها گردانده بود تا عاقبت در حوالی ساعت ده شب به در خانهٔ زیبایی رسیدیم که به آنجا دعوت شده بودم.

گفتم: «خوب دیگر» و به نشانهٔ این که واقعاً قصد خدا حافظی دارم دستهایم را بر هم گذاشتم. تا اینجا چندین بار نظیر همین حرکت را، هر چند نه با این صراحت، نشان داده بودم تا از دستش خلاص شوم. دیگر خسته شده بودم.

پرسید: «دارید می‌روید تو؟» صدایی از دهانش شنیدم که مثل دندان قروچه بود:

ـ «بله.»

اول که او را دیدم گفتم که به جایی دعوت شده‌ام. و قرار بود به خانه‌ای بروم که دعوت شدن به آنجا برایم آرزو بود، نه اینکه اینجا جلو دری در خیابان مانده و این مرد را که مقابلم ایستاده بود تماشا کنم، و نه این که همانطور ساکت با او بمانم، مثل این که تا مدتی مدید محکوم به ماندن در اینجا باشم. در این بین خانه‌های اطراف فی‌الحال در سکوت ما سهیم شد، و تاریکی برفراز خانه‌ها همه جا را تا ستارگان در برگرفت. و قدم‌های عابری که دیده نمی‌شد، و نمی‌خواستی زحمت دیدنش را هم به خود بدهی، و باد که سرسختانه به آن سمت خیابان می‌کوبید، و گرامافونی که پشت پنجره‌های بستهٔ خانه‌ای می‌خواند ـ همه به طوری در این سکوت اعلام وجود می‌کردند که گویی از گذشته تا آینده اختیاردار آن بوده و خواهند بود.

و رفیقم از جانب خودش ـ و با خنده ای ـ از جانب من هم، در سکوت شریك شد؛ دست راستش را در امتداد دیوار بالا برد و گونه‌اش را بر آن گذاشت و چشمانش را بست.

به یکباره شرم برمن غلبه کرد و منتظر پایان خنده اش نشدم. آن خنده لازم بود تا پی ببرم که این مرد رفیق دروغینی بیش نیست. من چون ماهها در شهر بوده ام، خیال می‌کردم که نیرنگ بازها را خوب می‌شناسم: می‌دانم که شبها از کنج خیابانها بیرون می‌خزند و با دستهای دراز کرده، مثل میخانه‌دارها جلو می‌آیند، و وقتی کنار ستونهای نصب اعلانات ایستاده ایم همانجا می‌مانند و مثل اینکه موش و گربه بازی بکنند به دورش می‌گردند و در ضمن ما را هم با یك چشم زیر نظر دارند. وقتی کنار جدول پیاده‌رو چهارراهها متوقف می‌شویم ناگهان سر می‌رسند! من آنها را خیلی خوب می‌شناسم: اولین کسانی بودند که در میخانه‌های کوچك شهر با آنها رفیق شدم، و اولین کشش‌های خود به سنگدلی و بیرحمی را مدیون آنها بودم، همان چیزی که نسبت به آن در هرکجای دنیا که باشد حساس بودم، اما آن را تدریجاً در خود حس می‌کردم. در مواردی هم که بارها خود را از دستشان خلاص کرده ایم و دیگر هیچ امیدی ندارند، باز هم با سماجت راه را بر ما می‌بندند؛ باز هم دست بردار نیستند و شکست را نمی‌پذیرند و همان طور نگاههایی می‌کنند که آدم را از راه دور هم بیچاره می‌کند! ابزار کارشان هم همیشه یك چیز است: خود را بغل ما می‌کارند و تا بتوانند به طرح خود می‌پردازند؛ می‌خواهند هر طور شده ما را از مقصد باز دارند، و در عوض پیشنهاد دارند که در آغوش آنها منزل کنیم، و عاقبت هم که همه احساساتی که بر علیه آنها در ما تلنبار شده سرباز می‌کند، باز هم طوری با آن روبرو می‌شوند که انگار آغوشی به سویشان گشوده شده و می‌خواهند خود را با سردر آن بیندازند.

پس از این که این همه وقت را در معاشرت این مرد گذراندم به همان بازی قدیمی پی بردم. سر انگشتهایم را به هم مالیدم تا با این طریق کراهت را از خودم دور کنم.

رفیقم همچنان خود را به همان حالت تکیه زده نگه داشته بود و کماکان خود را نیرنگ‌باز موفقی می‌پنداشت، و گونهٔ دیگرش از رضایت خاطر به رنگ صورتی می‌زد.

آهسته بر دوشش زدم و گفتم: «بساطت را جمع کن»، و از پله‌ها بالا دویدم. دیدن بی رغبتی غیر منتظره خدمتگزاران در کارشان مرا به وجد آورد. همه آنها را یکی بعد از دیگری از نظر گذراندم، و آنها بالاپوش مرا از تنم درآورده و کفش‌هایم را تمیز کردند. با نفس عمیقی از آسودگی، خودم را راست و سرحال گرفته وارد سالن پذیرایی شدم.

● سخنرانی دکتر علی لاریجانی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در کنگره بزرگداشت استاد محمدحسین شهریار

قرآن، مهمترین سرمایهٔ شهریار

بزرگداشت شاعران ودانشوران، نشان حیات فرهنگی و مایه رونق کار علم و ادب است. این کنگره به یاد استاد سیدمحمدحسین شهریار شاعر برآوازه روزگار ما، برای آن بپا شده است تا در آن یاد او را گرامی دارند و کالای سخنش را به میزان ادب بسنجند و جایگاه اورا درمیان شاعران دیگر بنمایانند و بیش از پیش بر رونق ادب و فرهنگ بیفزایند.

و چه زیباست که می‌نگریم، متفکری اینگونه با حقایق اشعار خویش، افکار عمومی جوامع مختلف را به هم نزدیک کرده است، امروز که دراین کنگره فرهنگیان کشور جمهوری آذربایجان و سایر کشورها و بزرگان ادب از جمهوری اسلامی ایران گرد هم آمده‌اند تا کاوشی دیگر در افکار شاعر نامدار زبان ما نمایند، تأثیر حضور اندیشمندان را که، «همدلی از هم زبانی بهتر است».

از زندگی و احوال و آثار شهریار بی‌شک استادان ادب به تفصیل سخن خواهند گفت و من چون در این فرصت کوتاه مجال ورود در تمامی عرصه‌ها و ابعاد زندگی و سخن شهریار را ندارم، تنها، اشاره کوتاهی به آن دسته از اشعار او خواهم کرد که فکر می‌کنم بیش از دیگر اشعار، شهریار را شهریار کرده است.

بهترین بخش شعر و ادبیات جهان که بیشترین نفوذ را در دلها کرده و بیش از همه بر زبانها جاری شده، آن اشعاری است که از آن رایحه الهیت و بوی عشق و عرفان به مشام می‌رسد و به تعبیر مولانا، آنها که در آتش عشق الهی سوختند و چون عود آفاق جهان را معطر ساختند ـ سعدی می گوید:

اگرم چو عود سوزی تن من فدای جانت
که خوش است عیش مردم به روایح عبیرم

اما آنان که در آتش شهوات و خار و خس خودپرستی سوختند، شعر آنان، چون دود از میان برخاست و از بین رفت عکس آن سخن جان اهل حق است و بر این نکته سخن مولانا گواه است.

هر کجا بوی خدا می آید
خلق بین بی‌سر و پا می آید

شهریار خود در مقاله‌ای که در زمینه هنر، عشق، شعر و الهام نوشته و در مقدمه دیوانش به طبع رسیده، شعر را زبان عشق دانسته و عشق را به سه مرحله تقسیم کرده است عشق فردی، عشق اجتماعی و انسانی و عشق الهی وعرفانی و کمال شعر را در دو مرحله دوم و سوم دانسته است.

و در جای دیگر از همین مقاله اشاره می‌کند که جوهر ذات آدمی عقل است و عقل.

اگر روی به تزکیه و تهذیب نفس آورد، نوری از ذات الهی در وی می تابد واین نور را اهل بینش عشق خوانده‌اند.

● در اشعار معنوی که حامل پیام است، مهمترین سرمایهٔ شهریار، قرآن است که آن را بهترین چراغ هدایت و سرچشمه فیض دانسته است.

شهریار در اواخر عمر پربرکتش در میز گرد مجله کیهان فرهنگی می‌گوید:

اصلاً انسان باید از خدا نبرد، وقتی از خدا نبرید، خدا خودش تلقین می‌کند «الرحمن علم القرآن»، یعنی خداست معلم قرآن. شاعر هم همین جور است. شاعر یك درجه پائین‌تر از پیغمبر است شعر خوب و کامل عرفانی، از روح مجرد است. منتها به انبیاء وحی می‌شود ولی به شاعر الهام. اما بالاخره باید شعر همه‌اش یك موضوع باشد، همه‌اش بیان توحید.

و باز استاد شهریار در همین میز گرد، در جواب این سئوال که، دیوان قدیم شعر شما را بدون اجازه بهمان شکل سابق چاپ کرده‌اند، در مورد تحولات شعرتان چه از نظر ضعف و چه مضامین چه می‌فرمایند.

می‌گوید: اما آنچه از من چاپ شد، همان شعرهای سابق است که بعضی از آنها باید حذف گردد. چه از نظر صنعت و چه از نظر مضامین، آنها در حقیقت شعر دبستان و دبیرستان است، شعر دانشگاهی‌ام هنوز چاپ نشده است، آنکه دانشگاهی است، از دبستانی خودش را نشان می‌دهد آخرش عرفان است. خلاصه‌اش ناسوت و جبروت و ملکوت را باید طی کرد تا برسد به راه تا آنجائی که می‌گوید جز خدا چیزی نمانده است و آنجا دیگر شوخی نیست، دل پاك میخواهد. دل شکسته می‌خواهد، نفس شکستن می‌خواهد شعر باید به مقام ذکر برسد وجزء عبادات بشود وخدا ضامنش بشود.

و چه نیکو ملك‌الشعرای بهار سرود:

شعر آن باشد که خیزد از دل و جوشد زلب
باز بر دلها نشیند هرکجا گوشی شنفت

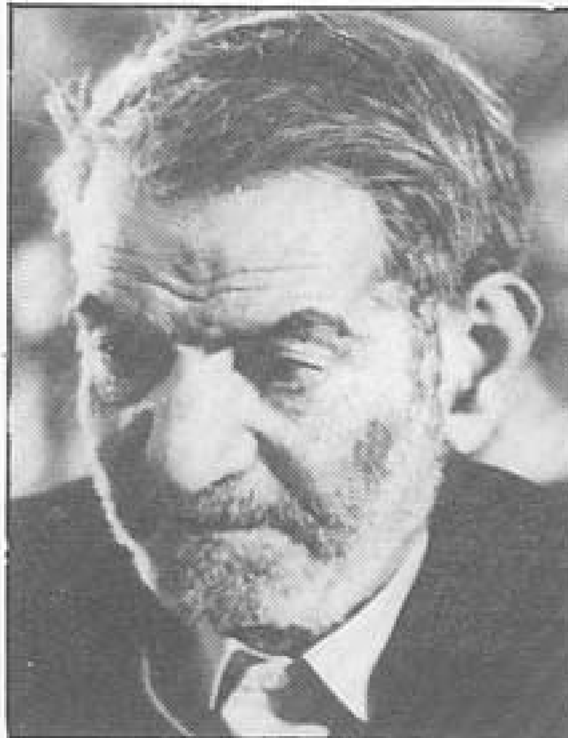
و شهریار این سخن را بکمال رساند که:

شعر را مقصد بجز تلطیف احساسات نیست
گر به مقیاسات هست دگر به مقیاسات نیست
شعر باید چنگ در دلها زند، گیرم در آن
از صنایع فی‌المثل ایهام یا اعنات نیست.

شعری که از این نور الهی خالی باشد، ظلمانی و بی‌دوام است. از این رو می بینیم با اینکه دایره سخن شهریار بسیار گسترده و فراگیر است و درموضوعات بسیار متنوع شعر سروده، اما بهترین اشعار او همچنان که خود فرمود، همانهاست که از دایره تنگ مسائل شخصی و تعلقات خاکی و گذران در گذشته و راهی به آسمان برده و رایحه‌ای از مشك کلام الهی و سخن اولیاء و عارفان به همراه آورده است. البته این بدان معنی نیست که دیگر اشعار او که گاه در تغزلات عشق مجازی وگاه درموضوعات مشخص و گذراست، از نظر ادبی مقام ومنزلتی ندارد، بلکه گاه ابیات و قطعات نغز و بدیع و تشبیهات و استعارات بکر، در همین اشعار بچشم می‌خورد که جذاب و گیراست اما به تعبیر مولانا در فیه‌مافیه، جاذبه صورت چندان دوام ندارد.

و این معنای توجه الهی را شهریار اینگونه بیان می‌دارد:

زندگانیم و زمین زندان ماست
زندگانی درد بی‌درمان ماست
راندگانیم از بهشت جاودان
وین زمین زندان جاویدان ماست



در اشعار معنوی که حامل پیام است مهمترین سرمایه شهریار قرآن است که آنرا بهترین چراغ هدایت و سرچشمه فیض دانسته است.

به شمع صبحدم شهریار و قرآنش
کزین ترانه به مرغان صبح خوان مانم

و جالب اینجاست که از کودکی با قرآن انس داشت او می‌گوید: من شانس ادبی که آوردم، مدیون این هستم که در ده بودم.

۶ سال داشتم، الفبا را خوانده بودم و میتوانستم عبارات را بخوانم و... تا آنجا که می‌گوید، طاقچه‌ای بود و در آن دو کتاب بود، یکی قرآن مجید و دیگری دیوان حافظ. من میرفتم بازی می‌کردم و میآمدم. یکدفعه آیات قرآن را میخواندم و یك دفعه حافظ را. از اوّل مغز من پر شد از این کلمات موزیکال آسمانی.

او قرآن را معجزه باقی الهی می‌داند که بشر از آوردن به مانندش ناتوان است.

چارده قرن پیش داد مصاف
وین حماسه هنوز زَهره شکاف

شهریار گاه و بیگاه در اشعارش مضمون آیه‌ای را در قالب قطعه‌ای بیان می‌دارد و انعکاس قرآن در دیگر اقسام شعر او از غزل و قصیده و غیره کاملاً آشکار است و نمونه‌های بسیار می‌توان ارائه داد.

جبین گره مکن از هر بدی که پیش آید
کز این نوشته تو یك روی صفحه می‌خوانی
به روی دیگر آن، نعمتی نهفته خدای
که شکر کردن آن تا به حشر نتوانی

که مضمون آیه «وعسی ان تکرهوا شیئا و هو خیرٌ لکم» است.

غزل زیر در ستایش احدیت که تا اندازه‌ای بوی سخن جامی را به مشام می‌رساند نیز خالی از اشارات قرآنی نیست.

ای بر سریر ملك ازل تا ابد خدا
وصف تو از کجا و بیان من از کجا
تنها تویی که هستی و غیر از تو هیچ نیست
ای هرچه هست و نیست به یکتائیت گواه
خورشید را دلیل وجود آفتاب بس
باید که این دلیل بود عین مدعی
بار امانتی که نهادی به دوش من
باری بود که پشت فلك می‌کند دوتا

علاوه بر قرآن از منابع الهام اشعار معنوی شهریار سخنان حضرت امیر و شخصیت و حوادث زندگی آن بزرگوار است. قطعه زیر از یك روایت تاریخی گرفته شده است.

شنیدم آب به جنگ اندرون معاویه بست
به روی شاه ولایت چرا که بود خسی
علی به حمله گرفت آب و باز کرد سبیل
چرا که او کس هر بیکس است و دادرسی
سه بار دست به دست آمد آب و در هر بار
علی چنین هنری کرد و او چنان هوسی
فضول گفت که ارفاق تابدین حد بس
که بی‌حیایی دشمن زحد گذشت بسی
جواب داد که ما جنگ بهر آن داریم
که نان و آب نبندد کسی بروی کسی

غلام همت آن قهرمان کون و مکان
که بی‌رضای الهی نمی‌زند نفسی

همچنین قصیده معروف زیر که شاید نقطه اوج شعری شهریار است از اخلاص و ارادت او به آستان امیر مومنان علی (ع) مایه گرفته است.

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را
که به ما سوی فکندی همه سایه هما را
دل اگر خدا شناسی همه در رخ علی بین
به علی شناختم من به خدا قسم خدا را

تا آنجا که می‌گوید:

نه خدا توانمش خواند، نه بشر توانمش گفت
متحیرم چه نامم شه ملك لافتی را

یا زمانی که به یاد شبهای علی (ع) می‌افتد و ناله‌های علی (ع) را در دل شب به یاد می‌آورد، گویی که در کنار علی (ع) بوده و گام به گام باعلی در حرکت، اوج گرفته است:

علی آن شیر خدا، شاه عرب
الفتی داشته با این دل شب
شب زاسرار علی آگاه است
دل شب محرم سر الله است
شب علی دید به نزدیکی دید
گرچه او نیز به تاریکی دید
شب نهفته است مناجات علی
جوشش چشمهٔ عشق ازلی

بیت زیر در یکی از غزلیات شهریار اشاره به انگشتر بخشیدن حضرت امیر در نماز است.

نگین خاتم جم در نماز می‌بخشند
نظر به حلقه رندان پاکباز کنید

منبع دیگر الهام او آراء و افکار زندگی ائمه هدی بود.

استاد شهریار عاشق بی‌قرار اباعبدالله الحسین(ع) بود:

شیعیان، دیگر هوای نینوا دارد حسین
روی دل با کاروان کربلا دارد حسین

تا آنجا که می‌گوید:

اشك خونین گوبیا بنشین به چشم شهریار
کاندرین گوشه عزائی بی‌ریا دارد حسین

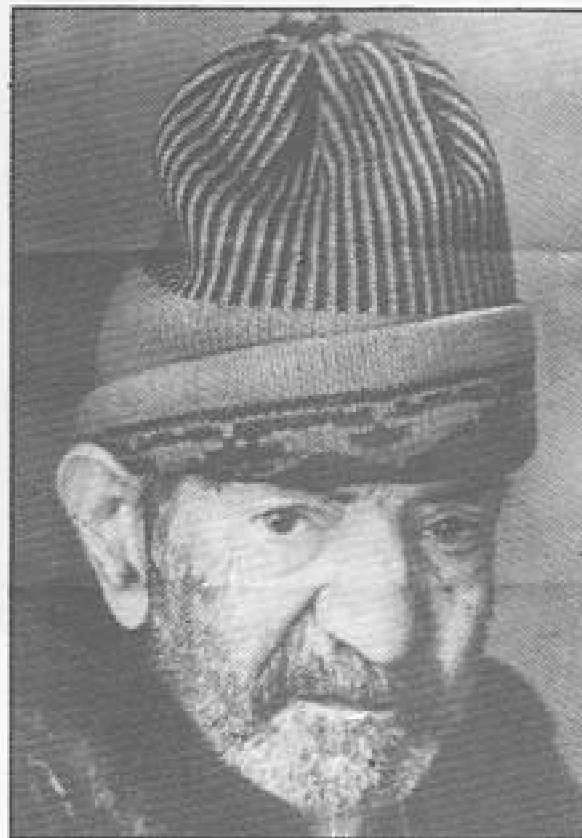
در جای دیگر می‌گوید:

جز یك نسب که از تو بخود بسته چیستم
من آنچنانکه آل علی هست، نیستم
اما مرا هم ای علی از خود مران که من
تا چشم داشتم به حسینت گریستم

در قطعه دیگری شما نشانی از احتجاجات دهریان با حضرت صادق (ع) را می‌یابید.

گفت دهری که پس از مردن میعادی نیست
نفی کزروی یقین نیست هم از نادانی است
گفتم از ما حرجی نیست اگر حشر نبود
لیك اگر بود بفرمای که تدبیر تو چیست

پس از قرآن و کلام اولیاء، منبع الهام اشعار گزیده شهریار سخن بزرگانی چون سعدی و مولانا و حافظ و دیگر شاعران اهل معرفت است که خود دست پرورده تعلیمات آسمانی قرآنند و شهریار پیوسته سر برآستان ارادت آنان داشته و در برابر کاخ رفیع سخن ایشان سر تواضع بر زمین نهاده است. اودر میان شاعران پارسی بیش از همه شیفته حافظ است «که هرچه دارم همه از دولت حافظ دارم»



بزرگداشت شاعران و دانشوران، نشان حیات فرهنگی و مایه رونق کار علم و ادب است

گویند در مدت اقامت خود در شیراز، شب‌های شهریار تماما بر سر مزار حافظ گذشته و از تربت او همت طلب کرد تا روز وداع که با این غزل شیوا و جانسوز از استاد غزل عارفانه خداحافظی کرد و کمال ارادت خود را در آن نشان داد:

به تودیع تو جان می‌خواهد از تن شد جدا حافظ
به جان کندن وداعت می کنم حافظ، خداحافظ
تنا خوان توام تا زنده‌ام، اما یقین دارم
که حق چون تو استادی، نخواهد شد ادا، حافظ
من از اول که با خوناب اشك دل وضو کردم
نماز عشق را هم، با تو کردم اقتدا، حافظ
هم از چاهم برآوردی و هم راهم نشان دادی
که هم حبل المتین بودی وهم نور الهدی حافظ
تو صاحب خرمنی و من گدای خوشه چین اما
به انعام تو شایستن، نه حد هر گدا حافظ
به شعری کز تو در آغاز عشق کودکی خواندم
به گوش جان هنوزم از خدا آید ندا حافظ
به روی سنگ قبر تو نهادم سینه‌ای سنگین
دو دل با هم سخن گفتند بی صوت و صدا حافظ
مگر دل می‌کنم ازتو، بیا مهمان براه انداز
که با حسرت وداعت می کنم حافظ، خداحافظ

شهریار در مقام ارادت به سعدی می گوید:

سعدیا از باب عشقت در گلستان آمدیم
بوستانت دیده چون بلبل به دستان آمدیم

اینها نمونه‌هایی از چشمه‌های الهام اشعار بلند شهریار بود و اگر بنا بر احصاء موارد می گذاشتیم، کتبی بس حجیم می گردید. با اینهمه چنانکه اشاره شد، اشعاری که در عشق مجازی سروده، نیز از لطف و قریحه عمومی شهریار بهره برده است و بهرحال چون عشق مجازی نیز سایه‌ای از عشق حقیقی دارد، اینگونه اشعار نیز از آن رایحه عشق الهی بی نصیب نمانده است. از جمله، منظومه حیدر بابا که به فارسی نیز ترجمه شده، از بهترین نمونه‌های آثار شهریار است که از رقت احساس و ظرافت طبع او حکایت می کند و در میان اشعاری که در قالب شعر نو سروده، نیز قطعه‌ای که در رثای «مادر» ساخته به نوبه خود از لطف و تاثیر والایی برخوردار است.

سخن درباب شهریار بسیار می‌توان گفت و امیدوارم که این کنگره به اهداف گوناگون فرهنگی و ادبی خود دست یابد و نیز این یادبود پاسخی باشد به گله شهریار از بیوفایی یاران پس از مرگ:

ای رفیقان دیار دنیا
این چه یادی است شما را به خدا
تا که با خاك هم آغوش شدیم
وه که یکباره فراموش شدیم
مسکنم مهد فراموشان است
این همان وادی خاموشان است
یاد آن انجمن آرایی من
رحمت آرید به تنهایی من

از خداوند، رحمت و علو درجات برای این شاعر فرزانه طلب می کنم.

والسلام علیکم و رحمة‌الله



زیباترین کلمه...

□ جبران خلیل جبران
■ حسین کیانی

مادر

زیباترین کلمه بر لبهای بشریت کلمهٔ «مادر» است و زیباترین آوا، آوای «مادرم». این کلمه آکنده از عشق و امید است؛ کلمه‌ای شیرین و مهرانگیز که از اعماق قلب بر می‌خیزد و... مادر همه چیز ما است.

او در غم و اندوه، تسکین دهندهٔ ما است و در بیچارگی، امید ما و به هنگام ضعف، قوت ما است. او سرچشمهٔ عشق، عطوفت، همدردی و گذشت است. کسی که مادر را از دست می‌دهد، در واقع روح پاکی را از دست می‌دهد که همواره حافظ و خرخواه او بوده است.

هر چیزی در طبیعت حکایت از وجود مادر می‌کند. خورشید، مادر زمین است و غذای گرمابخش خود را به آن می‌دهد و در هنگام شب تا وقتی که زمین را با آواز دریا و نجوای پرندگان و جویبارها به خواب نبرد، هیچگاه جهان را ترک نمی‌گوید. و زمین، مادر درختها و گلها است. زمین آنها را می‌زاید، پرستاری می‌کند و بعد آنها را از شیر می‌گیرد. درختها و گلها نیز مادران میوه‌های درشت و دانه‌های خود می‌شوند. و مادر، آن نمونهٔ نخستین تمام هستی، روح جاودانی است که لبریز از عشق و زیبایی است.

تنهایی و جدایی

حیات، جزیره‌ای است در میان اقیانوسی از تنهایی و جدایی.

حیات جزیره‌ای است که صخره‌ها خواسته‌های او، درختان رؤیاها و گلها خلوت اویند و خود در میان اقیانوسی از تنهایی و خاموشی است.

دوست من! حیات تو جزیره‌ای است که از تمام جزایر و قاره‌های دیگر جدا شده است و تو بی توجه به روانه کردن زورقهایی به آنسوی ساحل و بی توجه به این که چند کشتی بر کرانهٔ ساحلت می‌نشیند، خود جزیره‌ای هستی که با دردهایت کنار مانده‌ای. در شادی و سعادت خود گوشهٔ عزلت گزیده‌ای و در رحمت و دلسوزی خود از دیگران دور مانده‌ای و در میان رازها و اسرار خود پنهان شده‌ای.

دوست من! تو را دیدم که بر خاکریز طلا نشسته‌ای؛ شادمان از ثروت خود و سرمست از توانمندی خویش. بر این باور بودی که مشتی از آن طلا، زنجیرهٔ اسراری است که اندیشه‌های مردم را با اندیشه‌های تو و احساس آنان را با احساس تو پیوند می‌دهد.

تو را دیدم که همچون فاتحی بزرگ، سپاهی پیروزمند را به سوی آن قلعه راهبری می‌کنی، سپس آن را نابود می‌سازی و به تصرف خود در می‌آوری.

در نگاهی دیگر، در آن سوی دیوار گنجینه‌های تو، قلبی یافتم که در خلوت و تنهایی خویش می‌لرزید؛ بسان لرزش مردی گرفتار در قفسی از طلا و جواهر، ولی عاری از آب.

دوست من! تو را دیدم که بر تخت باشکوه خویش تکیه زده بودی. گردا گردت مردمان خیراتت را می‌ستودند. و هدایایت را شماره می‌کردند. چنان خیره به تو می‌نگریستند که گویی در حضور پیامبری ایستاده بودند که روح آنان را به سوی سیارات و ستارگان اوج می‌داد؛ دیدم که تو از روی خرسندی و توانمندی به آنان می‌نگریستی؛ گویی همچون روح در کالبد آنها بودی.

با نگاهی دیگربار، نفس عزلت نشین تو را دیدم که در کنار تخت تو ایستاده، از خلوت خویش می‌رنجد و از تنهایی خود می‌لرزد. من آن نفس را دیدم که دستهای خود را دراز کرد؛ گویی دست نیاز به سوی ارواح غیب دراز کرده بود. او را دیدم که بر فراز شانه‌های مردم به افقی دوردست چشم دوخته است؛ با دستهایی که جز تنهایی و عزلت خویش چیزی در آن نداشت.

ای دوست من! تو را دیدم که با عشقی پرشور به زنی زیبا، دستهای او را آکنده از بوسه‌های خود می‌کنی و او با چشمانی پر از سوز و عشق و با شیرینی مهر مادری بر لبانش، به تو می‌نگرد. با خود گفتم که اینک عشق، تنهایی را از او دور ساخته و جدایی و انزوا را از او زدوده است و اکنون در میان روح جاودانی است و آنانی را که به سبب تنهایی و انزوا از دیگران جدا شده‌اند، با عشق به سوی خود می‌خواند.

در نگاهی دیگر، در آنسوی روح تو، روح تنهای دیگری را دیدم که همچون مه، در تلاشی عبث می‌خواست که قطرهٔ اشکی در کف دستهای آن زن شود.

دوست من! زندگی تو منزلگهی است که از تمام خانه‌ها و همسایه‌های دیگر به دور است. روح درون تو، کاشانه‌ای است که از سراهای دیگری که نام تو را بر آنها گذارده‌اند، دور مانده است. اگر این کاشانه تاریک باشد، نمی‌توانی آنرا با چراغ همسایه روشن بداری. اگر این منزلگه خالی باشد، نمی‌توانی آنرا با ثروت همسایه پرکنی و اگر این سرا در دل بیابان باشد، نمی‌توانی آن را به بوستانی بیاوری که دیگری درخت و نهالش را نشانده است!

دوست من! روح درون تو، در میان تنهایی و عزلت محصور شده است، اگر این تنهایی و جدایی را نداشتی، تو نمی‌توانستی «تو» باشی و من هم نمی‌توانستم «من» باشم. ما اگر از چنین تنهایی و جدایی برخوردار نبودیم، هرگاه صدایت را می‌شنیدم، می‌پنداشتم که خود صحبت می‌کنم، و هرگاه سیمایت را می‌دیدم، تصور می‌کردم خود را در آینه می‌نگرم.

برگرفته از کتاب: **Mirrors of the soul**



بی‌چهرگان

● مهرداد حجتی

آرتور هیچ دوستی نداشت. حتی یادش نمی‌آمد که چگونه بزرگ شده است و چه کسی از او مراقبت کرده است. نمی‌دانست آیا واقعاً پدر یا مادری داشته است؟ حتی یادش نمی‌آمد که زمانی در پرورشگاه بوده و در کنار دیگر یتیمان بزرگ شده باشد.

آرتور شاید فرزند هیچ کس نبود!

البته نمی‌توانست بی‌هیچ علتی به دنیا آمده باشد و بی‌هیچ نیرو و امکانی بزرگ شده باشد، ولی او واقعاً بی کس بود. هیچ کس را نمی شناخت. هیچ کس هم او را نمی‌شناخت. شاید حادثه‌ای حافظه‌اش را از او گرفته بود. گذشته‌اش را به یاد نمی‌آورد. و شاید هم حادثه ای دیگر او را به این نقطه از زمین کشانده بود که در این جا کمتر کسی به ناشناس بودن آدمها اهمیت می‌دهد و همین باعث می‌شود که ناشناس‌ها هم در عین ناشناس بودن، آشنا جلوه کنند. و شاید هم به این علت که در این نقطه از جهان همه آشنایانی ناشناسند که از بخت بد روزگار کنار هم افتاده اند تا با هم زندگی کنند.

آرتور از مردم می گریزد. او تنهایی را دوست دارد و به همین خاطر اتاق زیر شیروانی یك خانهٔ قدیمی را در حومهٔ شهر اجاره کرده است و اغلب از آنجا بیرون نمی‌آید. در اتاق می‌نشیند و به ساختن عروسك مشغول می‌شود: عروسکهایی که چهره ندارند.

آرتور عروسکهای ساخته شده را هرچند روز یك بار برای فروش به پیرزنی دلال می‌دهد و پیرزن عروسکها را برای فروش به دیگر شهرها می برد. پیرزن عروسکها را یکایك امتحان می کند و وقتی از بی عیب بودن آنها مطمئن شد دستمزد آرتور را می پردازد. آرتور خرید ماهانه‌اش را انجام می‌دهد و باز به همان اتاق زیرشیروانی باز می گردد. آرتور از نور بیزار است. به همین خاطر در حداقل نور زندگی می کند. او همیشه عینکی تیره و گرد بر چشم دارد. لباسش هم تیره است. هیچگاه لباسی به رنگ روشن نپوشیده است.

آرتور سعی می کند هنگامی از خانه بیرون آید که خورشید در آسمان نباشد، یا لااقل در پشت ساختمان‌ها از دید او پنهان شده باشد.

آرتور بی‌توجه به حضور کسی در پشت سرش، معمولاً دنبال کارهایش می‌رود. اما آن شخص همیشه از فاصله‌ای نه چندان دور او را تعقیب می‌کند.

آرتور حتی مایل نبوده است یك بار هم در مقابل آینه قرار بگیرد. او گویی از این که لحظه‌ای، حتی لحظه‌ای چهرهٔ خود را ببیند بیم داشته است. و همین امر سبب شده است تا در خانه همهٔ آینه‌ها را از دید پنهان سازد. و آینهٔ دیواری را با پارچه‌ای سیاه بپوشاند. آینهٔ دیواری درست مقابلش، در دستشویی درون حمام نصب شده است. او همیشه بیم داشت که نکند یك روز ناگزیر شود برائر شکستن آینه تاوانش را به صاحب خانهٔ پیر بپردازد؛ آن هم بی‌آنکه از آن استفاده کرده باشد.

آرتور یك روز غروب که از نزد پیرزن دلال بازمی‌گشت متوجهٔ حضور غریبه‌ای شد که وی را تعقیب می‌کرد.

سایهٔ بلند غریبه تا کنار پای آرتور می‌رسید. و همین باعث شد تا او بفهمد کسی پشت سرش است. آرتور راهش را کج کرد و از سمتی به سمت دیگر خیابان رفت. غریبه هم رفت. آرتور به خیابانی دیگر پیچید. غریبه هم پیچید. آرتور جلو فروشگاه موادغذایی ایستاد. غریبه هم در همان فاصله ایستاد. آرتور به مغازه داخل شد.

خرید ماهانه‌اش را انجام داد. درست در لحظه‌ای که می‌خواست قطعه‌ای کالباس بردارد، غریبه را دید که پشت ویترین ایستاده بود و خیره به او می‌نگریست. آرتور همان‌طور چشم در چشم او خیره ایستاد، بی‌هیچ حرکتی. غریبه لختی ماند. سپس بی‌هیچ واکنشی از آنجا رفت.

آرتور لحظه‌ای به خود آمد که شنید:

ـ «آقا همین را می‌برید؟»

آرتور سراسیمه اجناس را در بغل گرفت. از مغازه بیرون زد. غریبه دیگر نبود. نه این سوی خیابان و نه آن سوی. از آن روز هرگاه که آرتور از خانه بیرون می‌آمد، می‌دانست که غریبه هم هست؛ همان نزدیکی و او را تعقیب می‌کند. نمی‌دانست به چه دلیل حس کرده بود که غریبه هیچ آزاری به او نخواهد رساند.

غریبه همیشه می‌آمد؛ سایه به سایهٔ او. هرجا که می‌رفت. حتی کنار اسکله! غریبه هم می‌آمد. همان دور می‌ایستاد و تماشا می‌کرد. آرتور چندی کنار اسکله می‌نشست. روی یك کندهٔ به جا مانده از اسکلهٔ قدیمی؛ و برندگان ماهیخوار را تماشا می‌کرد. به دور دست خیره می‌شد. به کشتی‌هایی که از تنگه عبور می‌کردند و شاید هم به هیچ!

و غریبه فقط او را تماشا می‌کرد. اسکلهٔ قدیمی تنها مکانی بود که آرتور به آن دلبسته بود. در خاموشی آن خود را به تماشای مرغان دریایی سرگرم می‌ساخت.

از روزی که غریبه را دیده بود، نمی‌دانست چرا دلش می‌خواست بیشتر بیرون بماند؛ توی خیابان و حتی در جاهایی که مردم حضور دارند.

یك شب تصمیم گرفت که به «بار» شلوغ شهر برود، آنجا که آدمها به شکلی مرموز با هم قاطی می‌شوند و دیگر کسی برای کسی غریب نیست. وقتی آرتور پایش را به داخل بار گذاشت، همه برای لحظه‌ای ساکت شدند و او را نگریستند که چه سان آرام به جمعشان وارد شده بود. اما لحظه‌ای بعد دوباره همه مشغول کار خود شدند. آرتور هم نشست روی یکی از صندلی‌ها، پشت یك میز خالی و منتظر ماند تا برایش چیزی بیاورند. یك نوشیدنی و یا هر چیز دیگر. لحظه‌ای دیگر نوشیدنی روی میزش بود و او نشسته بود به نوشیدن.

هنوز زمان چندانی از حضورش در آن محیط پردود و صدا نگذشته بود که ناگهان همهمهٔ جمعیت قطع شد. سکوتی مطلق محیط را فرا گرفت. آرتور همان‌طور که جام را به دست داشت به سوی در رو گرداند تا ببیند چه روی داده است.

او بود، همان غریبه که از فراز در فتری بار خیره او را می‌نگریست. آرتور پشت به در بود و رو برگردانده بود. همان‌طور جام به دست او را خیره نگریست تا غریبه همان‌طور که بی‌صدا آمده بود، بی‌صدا هم رفت. آرتور بی‌آنکه رو برگرداند، همان‌طور تاریکی ورای در را نگریست. کسی با صدایی سرد و خسته گفت:

ـ «می‌خواهیم تعطیل کنیم!»

دید که بار خلوت است. هیچ کس نبود. فقط او بود که هنوز جام به دست درون تاریکی‌ها را می‌جست. چند سکه روی میز گذاشت. از در فتری بیرون زد. وارد تاریکی شد. یقهٔ نیم‌تنهٔ ضخیمش را بالا زد و به سمت خانه راه افتاد.

مست نبود، فقط نیمی از بطری از بالا انداخته بود؛ اولین بارش نبود؛ قبلاً هم خورده بود، اما نه توی بار. یك بطری می‌گرفت و توی خانه، تهش را که بالا می‌آورد، یکی دیگر می‌گرفت.

سیگاری گوشهٔ لبش گذاشت. با کبریت آتش زد. دود و بخار دهان را با هم بیرون داد. چند چراغ در پشت پنجره‌ها سوسو می‌زد. خیابان خلوت را طی کرد. از این سمت خیابان به آن سو که پا گذاشت همان‌طور که در جیبش دنبال کلید می‌گشت، سیاهی‌یی را دید که از تاریکی بیرون آمد. لحظه‌ای در جا خشکش زد. نمی‌دانست چه می‌بایست بکند.

سیاهی در نوری که از پنجرهٔ زیرین خانه می‌تابید قرار گرفت. غریبه بود. نیمی از چهره‌اش را نور پوشانده بود و نیمی دیگر را تاریکی. دست در جیب نیم‌تنه، چندی خیره آرتور را نگریست، سپس بار دیگر در درون تاریکی فرو رفت و با صدای گامهایش که دور شد سکوت شب را برای آرتور باقی گذاشت. فقط صدای دریا می‌آمد که امواج خود را به ساحل می‌سایید.

ـ «چرا این وقت شب بیرون ایستاده‌اید؟»

آرتور با صدای شبگرد به خود آمد. سرما به ناگاه به جسمش چنگ انداخت. مورمورش شد. شانه‌ها را بالا انداخت و خودش را جمع کرد. حتی در این شب تیره او عینك تیره‌اش را از چشم برنداشته بود. یادش نمی‌آمد که از چه زمانی صاحب این عینك شده است و نیز از چه زمانی آن را مدام بر چشم گذاشته است. فقط می‌دانست که مدام بر چشمش بوده است. حتی در چنین شبی ظلمانی که باد و سرما آن را تاریکتر جلوه می‌داد!

کلید را در قفل در چرخاند. در چوبی صدایی داد و روی پاشنه چرخید. همهٔ چراغها خاموش بودند. دیگر آن چراغ اتاق زیرین هم روشن نبود. از پله‌های چوبی به آرامی بالا رفت. صاحب خانه گویی در تخت خود غلتی زد و زیر لب چیزی گفت. آرتور در اتاق نه چندان بزرگ خود احساس امنیت می‌کرد. نمی‌دانست چرا؟ ولی این را خوب می‌دانست که تا وقتی کسی به حریم خصوصی‌اش تجاوز نکرده است، نباید مزاحم کسی شود. از این جهت حتی‌الامکان سعی می‌کرد، بی‌آزار باشد. آرام راه برود و در هر مکانی مراعات وضع دیگران را بکند؛ چنان بود که گویی سایه‌ای است بر حاشیهٔ زندگی. بی‌هیچ جلب توجهی آرام می‌آمد و آرام هم می‌رفت. هرچند که در ابتدا، دیدن عینك تیره‌اش، بیننده را برای لحظه‌ای متوجهٔ حضور او می‌کرد، اما لحظه‌ای بعد چنان حضورش عادی می‌شد که دیگر انگار هرگز حضور نداشته است!

سابقهٔ آشنایی با پیرزن دلال را هم به خاطر نمی‌آورد: چه زمانی بود؟ و چگونه؟ همین قدر می‌دانست که پیرزن دلال همیشه عروسکهایش را پیش از خرید با وسواس وارسی کرده است و بی‌هیچ کلامی مزدش را پرداخته است؛ و او هم گرفته و یك راست به فروشگاه موادغذایی رفته است.

این اواخر که متوجهٔ حضور غریبه شده، دیده است که همیشه آمده و از پشت ویترین او را نگریسته است؛ و او هم مات فقط به غریبه خیره شده است... هر بار غریبه که می‌رفته، فروشنده می‌گفته:

ـ «همین را می‌برید؟»

و او پول می‌داده و بیرون می‌آمده و دیگر غریبه را نمی‌دیده است، نه این سوی خیابان و نه آن سو و نه هیچ سوی دیگر... او هم می‌رفته است پی کارش. یعنی یك راست می‌رفته خانه، روی تخت چوبی‌اش می‌نشسته و سیگاری آتش می‌زده و روی طرحهای تازه‌ای که برای عروسکهای بعدی کشیده بوده، نگاه می‌چرخانده است.

مداد را برمی‌داشته و چند تاش دیگر به جان آنها می‌زده، یکی دو تغییر که می‌داده، دوباره می‌رفته روی تخت و از همان جا طرح را که روی سه پایه بوده، نگاه می‌کرده و سیگاری دیگر آتش می‌زده تا بعد...

عینك هم بوده است، همیشه روی پل استخوانی بینی و روی چشمانش، که تا حالا هیچکس آنها را ندیده بوده، کسی هم کنجکاو نشده بوده که ببیند؛ شاید هم لزومی در کار نبوده...

آرتور هیچگاه به این صرافت نیفتاده بود که حتی یك خط روی صورت عروسکها بیندازد. او اینگونه عروسکها را می‌ساخت: بی‌چهره. آنها فقط مو داشتند. با رنگهای مختلف. بلند یا کوتاه و دستان و پاهایی که در لباسی از پارچه‌های رنگارنگ پوشانده شده بودند.

شکل و لباس عروسکها را آرتور از درون تاریخ می‌جست. تاریخ منبع الهام او بود. کتابهای مصور تاریخی را گرد آورده بود، و در آنها کندوکاو می‌کرد و با هر بار رجعت، چند لباس و عروسك را طراحی می‌کرد.

او گاه در تاریخ فرانسه مداقه می‌کرد و گاه در تاریخ انگلیس. حتی چین، ژاپن و هند را فراموش نمی‌کرد. آرتور تاریخ مصر، ایران، روم و یونان باستان را هم بارها با عروسکهایش به چشم کشانده بود.

مداد که از دستش افتاد، فهمید که روبروی سه پایه ایستاده است و به طرح می‌نگرد. طرح یك شاهزادهٔ مغول در عصر حکمرانی مغولان در چین. همهٔ طرح

حکایت از مغول بودن آن شخصیت داشت، جز صورت آن که هیچ یك از خصوصیات چهرهٔ مغولان را نداشت؛ نه چشمان مورب و نه ابروان رو به بالا در آن چهره های استخوانی سرد. هیچیك از این خطوط خصایص در پهنهٔ سفیدی که در میان یك خط بیضی محصور بود دیده نمی‌شد. اما موها درست طراحی شده بودند؛ او حتی سبیل کم پشت ولی رعب‌انگیز مغولان را برای آن شاهزادهٔ مغول طراحی نکرده بود، و یا حتی قدری موی ریز زیر لب پایین و روی زنخدان شاهزاده...

آرتور هیچگاه نخواسته بود چهرهٔ یکی از این کسانی که پیکره شان را می ساخت در پهنهٔ خالی یی که هیچ خطی برآن نقش نبسته بود، مجسم سازد. او حتی تصویر آدمهایی را که با آنها روبرو می شد به خاطر نمی سپرد. شاید بیش از هرکسی می‌دانست که این دیگرانند که وی را به خاطر می آورند نه او آنها را!

پیرزن دلال را در صورتی که مکانش را تغییر می‌داد، دیگر نمی شناخت. چرا که هیچوقت سعی نکرده بود در خطوط چهرهٔ او دقیق شود و آن را به خاطر سپارد. به چهرهٔ دیگران هم هیچ توجهی نداشت. فروشندهٔ موادغذایی را نیز اگر در مکانی دیگر می دید به خاطر نمی آورد. آرتور همان لحظه که به او پشت می کرد و از مغازه اش بیرون می آمد دیگر هیچ چیز از او در ذهن نداشت. پیرمرد صاحب‌خانه هم در حافظهٔ آرتور جایی نداشت. هیچیك از اینان نتوانسته بودند به عنوان عنصری ثابت در یاد و ذهن او جای بگیرند. آرتور حتی چهرهٔ خود را هیچ گاه ندیده بود. او به همین خاطر نخواسته بود شناسنامه یا برگهٔ هویتی داشته باشد. او هیچ مشخصه ای از خود در دست نداشت، در دست دیگری هم نداشت. آرتور حتی یك عکس از خودش نداشت، عکسی روی کارت و یا لای یك آلبوم.

هیچ گاه در مقابل دوربینی کنجکاو قرار نگرفته بود تا از او عکسی به یادگار بگیرد. هیچ کس هم به این صرافت نیفتاده بود تا از او عکسی تهیه کند. «آرتور» نمی‌دانست که این نام را چه کسی به او داده است. فقط دیده بود که پیرزن دلال او را «آرتور» صدا می کند. وقتی هم که صاحبخانه صدایش می کرد، می شنید که با نام «آرتور» صدایش می کند.

آرتور نمی‌دانست این نام، نام واقعی اوست یا اینکه چنین خطابش می کنند؟ فقط می‌دانست که جز آرتور نامی دیگر ندارد. حتی نمی‌دانست که اسم کوچکش آرتور است یا نام فامیلی‌اش؟ اگر می توانست گذشته را به خاطر آورد، همهٔ این مسائل حل بود. ولی آرتور با این وضع نیز هیچ مسأله‌ای نداشت. چون چیزی به خاطر نمی آورد. طبعاً به آنها هم فکر نمی کرد!

آرتور وقتی روبروی پارچهٔ سیاه و ضخیم کشیده شده روی آینه ایستاد. در همان تاریکی فضای دستشویی ـ حمام ـ عینکش را برای لحظه‌ای بالا زد ـ روی موها ـ و یك مشت آب به صورت خود پاشید. به پارچهٔ سیاه خیره ماند: آیا لحظه‌ای که پارچه را روی آینه می کشیده، خود را در آینه دیده است؟ چیزی یادش نمی آمد. هیچ چیز. فقط می دانست که این پارچه را خودش کشیده است. آن هم توی تاریکی.

وقتی دستش را روی پارچه کشید حدود آینه را زیر



پارچه حس کرد. پارچه از محیط آینه فراتر رفته بود و قدری از دیوار چوبین حمام را نیز پوشانده بود. عینك را روی چشمانش ثابت کرد. از دستشویی بیرون آمد. به کارگاهش بازگشت. به همان اتاق خواب و یا تنها مکان کار و استراحتش. روی تخت نشست. سیگاری آتش زد. دودش را حلقه حلقه بیرون داد.

چندی بدین منوال گذشت. پرده های ضخیم و تیرهٔ اتاق زیر شیروانی شاید سالها بود که عوض نشده بودند. آرتور که به خاطر نمی آورد. از اول پرده ها همین طور بودند. گاه احساس می کرد نور آنسوی پنجره هم با نور این سوی آن تفاوت چندانی ندارد و تا حدی لای پرده را باز می کرد. آسمان در آن لحظه ستاره‌ای نداشت: فضایی سیاه و سنگین. حتی نور چراغهای ساختمانهای شهر از میان مه غلیظ عبور نمی کرد و به آنجا نمی‌رسید.

فاصلهٔ آرتور از شهر زیاد نبود. ولی برای نور ضعیفی که می بایست تا آنجا می‌رسید حتماً زیاد بود، آنهم از میان مه غلیظ شبانگاهی.

آرتور حتی نمی‌دانست چرا از مه خوشش می آید. هر وقت که مه می‌آمد از خانه بیرون می‌زد. یقهٔ بالاپوش مشکی‌اش را بالا می‌زد و تا اسکلهٔ چوبی قدیمی قدم زنان می‌رفت.

حتماً غریبه هم می آمد. تا آنجا راهی نبود. آرتور جز اسکله و اتاقش جایی را برای آرام گرفتن نداشت. اسکله هم جزیی از خلوت او شده بود. اوقات تنهایی. ولی آرتور به وقت هم توجه نداشت. او هیچگاه نخواسته بود ببیند چه وقت از روز یا شب است. شاید هم حس می کرد که چه وقت از روز است و همین کافی بود. او که با روز کاری نداشت. همیشه غروب یا شب‌ها بیرون می‌رفت. غروب را هم طبق عادت تشخیص می‌داد.

آنشب هم مه را از لای پرده در پشت پنجره دید. نمی‌خواست همان‌طور آرام و ساکت در اتاق بنشیند و مه را در آنسوی پنجره تماشا کند.

شاید حس خویشاوندی با مه بود که آرتور را تا حدی بی‌تاب می کرد. از خانه بیرون زد. همان‌طور عینك تیره بر چشم، یقهٔ بالاپوش بالا زده، دستها در جیب، سر در گریبان فرو برده.

به اسکله که می‌رسید، می ایستاد.

و ایستاد. غریبه هم آمده بود. همانجا بود. شاید هم نیامده بود. فکر کرده بود که غریبه هم آمده است. مه بسیار غلیظی بود. بی سابقه بود. چون هرچه نگاه کرد چیزی ندید. مه مانع می شد.

چرا توجه نکرده بود؟ خودش هم نمی‌دانست. حتی به صدای پایش هم توجه نکرده بود که آیا پشت سرش گام برمی‌دارد یا نه؟

و حالا که رسیده بود به این موضوع می اندیشید. ولی شاید هم شنیده بود و اینك یادش نبود!

با پا به قوطی نوشابه ای که جلوی پایش افتاده بود، ضربه‌ای زد. قوطی ناله‌ای کرد و در آب افتاد. حتی آب هم دیده نمی شد. دریا، ساحل، شهر، همه در مه پنهان شده بودند.

اینك آرتور امنیت بیشتری احساس می کرد. وقتی کسی او را نمی‌دید، بیشتر خرسند بود. نمی‌دانست چرا؟ ولی بود!

روی شیشهٔ عینکش شبنم نشسته بود. ولی مهم نبود. او که جای خاصی را نمی خواست ببیند. فقط در میان مه بودن برایش اهمیت داشت که حالا هم بود. ایستاده بود و مه هم او را در بر گرفته بود. کیلومترها از هر سو!

به یکباره تصمیم گرفت حرکت کند. آنهم به سویی. شاید احساس گنگ حضور کسی او را آزرد. وقتی که خواست عینك‌اش را پاك کند. حس کرد که دیگری‌یی هم هست. مهم نبود چه کسی. ولی بود. مطمئن بود.

سراسیمه حرکت کرده بود. وقتی هم که حرکت کرد. نفهمید چه چیز سختی را شانه‌اش لمس کرد. مثل اینکه به یك ستون برخورده بود. سکندری خورد. خودش را کنترل کرد. بازهم انگار چیزی در آب افتاد. اینبار صدای قوطی خالی نوشابه نبود. حتماً چیز دیگری در آب افتاده بود. شاید هم آن دیگری، که آرتور حضورش را در آن نزدیکی حس کرده بود، چیزی در آب انداخته بود.

توجه نکرد. راهش را ادامه داد. عینك‌اش را مه کدر کرده بود و آرتور چیزی نمی‌دید.

نفهمید با آن شتاب کی به خانه رسید. و حالا روی لبهٔ تختش نشسته بود. گرسنه‌اش بود. قطعه‌ای کالباس برید. همان‌طور که مشغول خوردن کالباس بود در مقابل تصویری نیمه تمام از یك شاهزادهٔ ایرانی ایستاد. به خاطر نمی‌آورد که آن تصویر را کشیده باشد. اما حالا بود. دورهٔ اشکانیان یا ساسانیان؟ نمی‌دانست. می‌بایست کتاب را می کاوید.

و کاوید. اشکانیان بود. اما چه غریب بود آندم که شاهزادهٔ اشکانی آستین گشاد خود را به سان نقابی زربفت در مقابل چهرهٔ خود گرفت.

آرتور یکه خورد. لختی درنگ کرد. نمی‌دانست از چه رو چنین حالتی پیش آمده است. باردیگر به شاهزاده نگاه کرد. هنوز روی در پشت نقاب پنهان نگاه داشته بود.

آرتور با انگشتان آرام عکس شاهزاده را لمس کرد. پیش رویش بود. هرآنچه که دیده بود. شاهزاده هنوز چهره در نقاب آستین داشت، که آرتور کتاب را رها کرد. سیگاری دیگر گوشهٔ لبش گذاشت و آتش زد. دود را به سوی طرح نیمه تمام شاهزادهٔ اشکانی فوت کرد.

دود پیش از آنکه به سه پایهٔ طراحی برسد در هوا پخش شد.

طاقباز روی تخت دراز کشید. دست راستش را زیر سرش گذاشت و با دست چپ سیگار را از لای لبانش برداشت. نمی‌دانست به چه فکر خواهد کرد. شاید هم اصلاً فکر نمی‌کرد. در آن لحظات آنچه که او اصلاً به آن گرایش نداشت اندیشیدن بود. اندیشه راجع به هر چیز!

چشمانش را زیر شیشهٔ ضخیم و تیرهٔ عینك بست. نفسی تازه کرد. سیگار را بار دیگر بی‌آنکه چشم بگشاید، بر لب گذاشت. هیچ صدایی از هیچ جا بلند نبود. همه گویی آرام گرفته بودند.

آرتور آخرین پك را به سیگار زد و ته سیگار را در زیر سیگاری عجیب ولی زیبایش خاموش کرد. ـ او در تمام این مدت چشم نگشوده بود. ـ

زیر سیگاری طرح یك کایاك سرخپوستی را داشت. با پوست بوفالو ساخته شده بود. همه‌اش کار دست بود. حتی آن دوخت ظریف و زیبا. اینك پر از ته سیگار بود. خود آرتور متوجه نشده بود که این روزها زیاد سیگار می‌کشد.

خوابش هم کم شده بود. گاه که به تختخواب پناه می‌برد برای خوابیدن، ساعتها می‌گذشت ولی خواب او را در نمی‌ربود.

گاهی هم از تخت به زیر می‌آمد و قهوه جوش را روبراه می‌کرد تا قهوه‌ای بنوشد. و در همان حال بازهم در مقابل کاغذی سپید بی‌حرکت می‌ایستاد و در عمق سپید کاغذ طرحی مبهم را می‌یافت و آن را با مداد پر رنگ می‌کرد.

ویا اینکه از قفسهٔ انبوه کتابها کتابی را برمی‌گرفت وحتی پیش از آنکه بر صندلی چوبی آرام گیرد، چند صفحهٔ آن را برگ زده بود.

وقتی هم فنجان قهوه را به دست می‌گرفت. در هر حالتی که بود، چه درحال کشیدن طرح و چه در حال مطالعه، بی‌آنکه به فنجان توجه کند، بارها آن را به لب می‌برد، جرعه‌ای می‌نوشید و سپس کنار می‌برد. گویی او هیچ‌وقت چشم از دیدن آنچه که باید ببیند بر نداشته است. و نیز آنچه را که نباید ببیند، هیچگاه ندیده است.

به همین خاطر بود که او فقط کتاب را خیره خیره از پشت شیشهٔ تیرهٔ عینکش می‌دید؛ و یا طرحهایی را که خود بر سپیدی کاغذ می‌کشید.

آرتور خواب نبود. شاید هم بود. چون چشمانش پشت تیرگی عینك پنهان بود و اگر هم بسته بود، معلوم نبود که واقعاً خواب است یا بیدار!

و حالا روزها از آن شب می‌گذرد و آرتور در طول این مدت نتوانسته لحظه‌ای پلك بر هم بگذارد و بخوابد. و هنوز نتوانسته است طرحی کامل از یك شخص تاریخی بکشد. آرتور در این مدت حتی یك عروسك هم نساخته است. کتابها را یکی پس از دیگری بارها و بارها ورق زده است. در هر صفحه ساعتها خیره مانده است، اما افسوس که هرکدام به محض روبرو شدن با آرتور نقاب بر چهره کشیده‌اند و از صفحه محو شده‌اند.

و آرتور ساعتها پای کتاب گشوده، چشم بر صفحهٔ خالی، انتظار کشیده است، تا شاید یکی از آنان به صفحهٔ خود بازگردد. اما هیچ یك بازنگشته، و او دانسته است که دیگر هیچ شاهزاده‌ای به او روی خوش نشان نخواهد داد.

اما بازهم برای هزارمین بار، سراغ آنها رفته است و از پشت شیشهٔ عینك به صفحهٔ خالی چشم دوخته است. تا اینکه ناگزیر شده است کتاب را ببندد. آنگاه یا قهوه‌ای نوشیده است و یا قطعه‌ای کالباس به نیش کشیده است، سپس سیگاری بر لب گذاشته است و آتش زده است. طول اتاق را قدم زده است و بی‌آنکه بداند در خلائی از اوهام لحظاتی را گذرانده است.

آرتور هنوز کتاب را نبسته است که پاکت سیگار را برمی‌دارد تا سیگاری گوشهٔ لبانش بگذارد. اما در پاکت حتی یك دانه سیگار نیست. آرتور می‌داند که این آخرین پاکت بوده است. سیگارها تمام شده‌اند.

بی‌اعتنا، چندی دیگر با کتاب کلنجار می‌رود. کتابی دیگر برمی‌گیرد و آنگاه کتابی دیگر، همهٔ کتابهای مصور او، اینك بی‌تصویرند. هیچ یك از تصاویری که قبلاً دیده بود. اینك در کتابها نیست. آدمهای تاریخ از تاریخ محو شده‌اند؛ حتی آن شاهزادهٔ اشکانی هم. نه در کتاب و نه در آن صفحهٔ کاغذ طراحی که از آن شب دست نخورده روی سه پایه مانده بود.

انگار همان شب از صفحه محو شده بود.

آرتور خود را مقابل سه پایهٔ طراحی می‌یابد، در برابر همان صفحهٔ سپید که شاهزاده در اعماق سپیدی‌اش گم شده بود، حتی شبحی از آن طرح نمانده بود، طرحی که نمی‌دانست کی و چه وقت آن را کشیده است؟

ته سیگاری پیدا می‌کند، آن را با ولع میان لبانش می‌گذارد و آتش می‌زند.

از آن شب نیز شبهای زیادی گذشته است. شب‌هایی که آرتور مدام دور خود چرخیده است.

در این مدت اتاق را بارها در پی یافتن یك ته سیگار زیر و رو کرده است. کالباس هم با همهٔ قناعت تمام شده است. همهٔ آذوقه به پایان رسیده است. و او هنوز نتوانسته است حتی یك طرح بکشد. از گذشته هم هیچ تصویری در ذهنش نمانده است تا بتواند نظیرش را بکشد. نظیر یکی از همانها که ساخته بود.

درمانده تر از روزهای پیش بار دیگر تخته را در دست می‌گیرد. عینك تیره‌اش را روی بینی محکم می‌کند و با مداد چند خط منحنی می‌کشد. هیچ یك ارضاء کننده نیستند. او هیچ به خاطر ندارد. برمی‌خیزد و سراغ قهوه‌جوش می‌رود تا شاید بتواند در ته آن چیزی گیر بیاورد. اما هیچ نیست. قبلاً ته آن را هم بالا آورده است. و حالا قهوه جوش پاك پاك است، بی‌هیچ لکه‌ای از قهوه!

بالا پوش سیاهش را بر تن می‌کند. بی‌آنکه خود خواسته باشد. بی‌اراده پا به خیابان می‌گذارد.

یکسر به اسکلهٔ قدیمی می‌رود. غروب است. خورشید رفته است. ولی هنوز افق روشن است و آسمان هم گرگ و میش.

آرتور دست در جیب تا اسکله می‌رود. جمعیت مانع از عبور او می‌شود. می‌خواهد به مسیرش ادامه دهد. اما نمی‌تواند. می‌خواهد جمعیت را دور بزند تا مزاحم کسی نشود اما نمی‌تواند. جمعیت یکسان تمام عرض معبر را پوشانده است.

به ناچار از میان جمعیت دالانی باز می‌کند. در میانهٔ راه همچنانکه نیمی از شعاع دایرهٔ جمعیت را نپیموده است، متوقف می‌شود.

جسدی پیش پای او روی زمین افتاده است. جسد خیس مردی جوان که دمرو خوابیده است. ـ روی سطح چوبی اسکلهٔ قدیمی ـ او را تازه از آب گرفته‌اند.

لالهٔ گوشهایش را ماهی‌ها خورده‌اند. پزشك قانونی مشغول معاینهٔ کمر برهنهٔ مغروق است. آرتور همچنان بی‌حرکت ایستاده است و تماشا می‌کند. هنوز نمی‌داند چرا می‌بایست در چنین وضعی قرار گیرد. اصلاً می‌توانست آن لحظه که از خانه پا بیرون گذاشته بود، پا نگذارد و درون خلوت خود بماند و به نکته‌ای و یا... به هیچ بیندیشد!

اما می‌دانست همهٔ اینها بیهوده است. او اینك بود، همانجا که جسد بود. دیگران هم بودند؛ همهٔ مردم شهر، و داشتند تماشا می‌کردند. جسد مردی جوان که لالهٔ گوشهایش جویده شده بود و اینك پیش رویشان روی زمین افتاده بود.

پزشك قانونی از یکی دو تن کمك خواسته بود تا جسد را به پشت بخوابانند. کمکش کردند. آرتور همچنان بی‌اراده نگاه می‌کرد. نمی‌دانست چرا این قدر دلش می‌خواهد چهرهٔ آن مرده را ببیند.

و دید.

لرزشی خفیف به سراپایش دوید. جسد، جسد غریبه بود. نوك بینی و لبهایش را هم ماهی‌ها خورده بودند.

هیچ گاه تا این اندازه به غریبه نزدیك نشده بود؛ غریبه‌ای که همیشه مثل سایه با او بود و گامی جلوتر ننهاده بود.

به او اندیشید. به آن چهره و اینکه چه‌طور در این همه مدت این تنها چهره‌ای بوده است که در ذهن او مانده است؟

آرتور می‌دانست که این به ارادهٔ خودش نبوده است، همان‌طور که آن چهره زدودنها به ارادهٔ او نبوده است.

آرتور به آن چهره اندیشید. به آن خطوط که چگونه وی را به خود مشغول داشته‌اند و به یاد آورد که چگونه وقتی حضور غریبه را در نزدیکی خود حس می‌کرده دلش می‌خواسته بیشتر بماند. هرجا که بود ـ توی خیابان یا کنار اسکله ـ و وقتی هم که او می‌رفته، به خود می‌آمده و دیگر دیر شده بوده... همیشه دیر شده بود. همیشه، تا می‌خواسته بفهمد چه شده، غریبه رفته و او را در بهت باقی گذاشته بوده...

ولی این بار غریبه پیش رویش بود. روی زمین مرطوب. اما افسوس که دیگر نمی‌توانست همان‌طور ساکت و آرام در میان سیاهی دور و ناپدید شود.

بازهم داشت نگاه می‌کرد. با همان چشمان درشت و نافذ؛ آرتور این بار همهٔ آن لحظات را به خاطر آورد. آن لحظات کنار اسکله و یا تعقیب در خیابان را.

سراسیمه جمعیت را پس می‌زند. خود را به خانه می‌رساند. به اتاق تاریك خود می‌خزد. دمرو روی تخت می‌افتد. لحظاتی به سنگینی سپری می‌شود. آرتور هیچ تکانی نمی‌خورد. به سان یك جسد بی‌هیچ جنبشی همان‌طور روی تخت می‌خوابد.

چندی بعد آرام برمی‌خیزد. به دیوار پشت می‌دهد و می‌نشیند. تنها ته ماندهٔ یك سیگار را آتش می‌زند، و به

آن چهره می اندیشد. بار دیگر بی تاب می شود. اما این بار شاید بیش از بار پیش، بیش از آن زمان که نتوانسته بود طرحی از یك شاهزاده بکشد... آنهم هرچند ناقص...

نمی‌دانست چه کند؛ گرسنه بود و تشنه. حالا مه شبانگاهی را درون اتاق حس می کرد.

گاه گرمش می شد، تا آن حد که عرق تمام کمرش را می‌پوشاند و پیراهنش خیس می‌شد و گاه سردش می‌شد، آن قدر که نوك انگشتان پاها و دستانش یخ می کرد.

پس از مدتی کلنجار با حال و وضع خود، بالاخره تخته را به دست گرفت. زیر نور ضعیفی که از شکاف پردهٔ ضخیم می گذشت و به درون می تابید، نشست و کشید.

طرح یك عروسك از انسان امروزی؛ با همهٔ ویژگیهای یك انسان امروزی؛ خیلی سریع طرح را به پایان برد. لباس، دستان، پاها و حتی چهرهٔ اورا کشیده بود.

برای آرتور که در چنین وضعی بود، عجیب نبود اگر چهرهٔ عروسك را هم کشیده بود. اما نمی دانست چرا این چهره؟! چهرهٔ یك آشنا!

پیرامونش را خوب جستجو کرد. به دنبال یك ته سیگار می گشت، ته سیگاری که هنوز به فیلتر نرسیده باشد. اما نیافت. کبریت کشید و فوت کرد. بار دیگر تکرار کرد. حرکتی عصبی بود. نمی‌دانست برای چه چنین می کند. بار بعد که کبریت کشید چهرهٔ غریبه را در مقابل خود دید.

چه قدر زنده می‌نمود. روی تخته بود. باورش نمی شد. بی اختیار چهرهٔ او را کشیده بود.

ناگاه سوزش شدیدی در نوك دو انگشت شست و اشاره‌اش حس کرد. پیش از آنکه علتش را بفهمد دستش را به شدت تکاند.

هنوز چوب کبریت میان دو انگشتش بود. همان سبب سوزش شده بود. اما حالا نبود. کبریت خاموش شده بود و جز قطعه‌ای بسیار ناچیز زغال که خرد شده بود چیزی دیگر نبود.

برای لحظه‌ای آرتور غریبه را فراموش کرد. اما وقتی به خاطرش آمد که خود را در دستشویی ـ حمام ـ یافت. و شیر آب را روی دستانش باز کرد. حالا گرمش بود. خیلی گرمش بود. تمام پشتش خیس از عرق بود. انگشتانش سوز ناشی از سوختگی را با خود داشتند. آرتور کلافه بود. کلافهٔ این حوادث که پشت سرهم رخ می‌داد. و او نمی توانست در برابر آنها تاب بیاورد.

حس کرد سرش داغ شده است. آن قدر که بی‌هیچ درنگ و تأملی آن را زیر آب گرفت. شیر آب را بیشتر چرخاند و آب با فشار موهای سیاهش را درهم ریخت.

آرتور زیر آب نفس در سینه نگاهداشت. حس کرد کسی دیگر نیز در همان لحظه چنین کرده است.

با دستانش آب را به همهٔ زوایای سر و صورتش رساند. هنگامی که دستانش عینك را لمس کردند. آرام به زیر آن لغزیدند و روی پلکها قرار گرفتند. پلکهایش داغ بودند، مثل پوست تنش که اینك می سوخت.

آرتور همچنان انگشتانش را روی پلکها نگاه داشت و قصد داشت در آن لحظه آرامش رفته را با نیندیشیدن به خود بازگرداند. اما درست در همان لحظه که تصور می کرد در این کار موفق شده است، حضور چهرهٔ غریبه در مقابلش او را منقلب کرد.

سراسیمه دستانش را از روی پلکها برداشت و چشم گشود. آب روی شیشهٔ عینك بازی می کرد و غریبه نبود.

آرتور به آرامی سر از زیر شیر آب برداشت. حتی یادش رفت که شیر آب را ببندد، و نبست.

خواست به اتاق بازگردد که غریبه را در مقابل خود دید. درون سیاهی پارچهٔ کشیده شده بر آینهٔ دیواری. آنجا بود. آرتور هنوز کاملاً به سوی در نچرخیده بود. در همان حال خواست به راه خود برود، اما انگار نیرویی او را در همانجا میخکوب نگاهداشته بود. کاملا به سوی تصویر برگشت. و نگاه کرد. خودش بود. غریبه بود. درون همان سیاهی.

آرتور سربه زیر انداخت. به شیر آب نگاه کرد که اینك لگن دستشویی را پر کرده بود و آب را از لبه‌های آن به کف حمام می‌ریخت.

شاید این جور می‌توانست به خود بقبولاند که غریبه را ندیده است. با خونسردی شیر آب را بست؛ یا لااقل سعی می کرد که خونسرد باشد.

آب هنوز از لبهٔ لگن دستشویی به زیر می‌ریخت که آرتور بار دیگر سر برداشت تا درون سیاهی پارچه را بکاود.

غریبه بود، هنوز بود. همانجا، درون همان سیاهی. و داشت آرتور را می نگریست.

آرتور دست دراز کرد تا از بودن پارچه بر آینه مطمئن شود. پارچه را که لمس کرد آهی کشید. فکر کرد همه چیز این گونه تمام خواهد شد؛ لااقل این حضور تحمیلی که او هیچ توضیحی برایش نداشت...

دستش می لرزید. پارچهٔ سیاه هنوز زیر دستش بود. سرش برای لحظه‌ای گیج رفت. زانوانش سست شد. ضعف سراپایش را در بر گرفته بود. سعی کرد که از پا درنیاید. یکی دوبار زانوانش خم شد وداشت از ارادهٔ او خارج می شد که با همهٔ توان خود را کنترل کرد و باز هم سرپا ایستاد.

حالا آرتور کف هر دو دستش را به دیوارروبرو تکیه داده بود. درست روی همان پارچهٔ سیاه.

تنش زیر بار یك فشار عصبی می لرزید. دیگر نمی توانست به سوی تخت بازگردد، و یا حتی زیر شیر آب خم شود و آب را با فشار روی سر خود جاری کند.

قدرت انجام هیچ کاری را نداشت. انگار نیرویی او را طلسم کرده بود. بی اراده همانجا ایستاده بود. منتظر حادثه‌ای، و شاید هم هیچ حادثه‌ای. آرتور برای نخستین بار گرسنگی، خستگی و ناتوانی را در خود حس می کرد. هیچ گاه چنین نشده بود، یا لااقل هیچگاه به خاطر نمی آورد که چنین حالی به او دست داده باشد. دیگر نمی توانست تاب بیاورد. زانوانش به یکباره خم شدند. تمام تن آرتور موج برداشت. دستانش بی اختیار پارچهٔ سیاه را چنگ زدند. پارچه مقاومت می کرد، اما با موج بعدی چند منگنه با خود پارچه از دیوار جدا شد.

آرتور حتی سعی می کرد دستانش را از آن حالت آزاد کند تا بتواند سرپا بایستد. از بودن در مقابل آن پارچه بیم داشت. نمی‌دانست چرا، ولی یکی از دستانش را در همان حالت نامتعادل از پارچه بر گرفت. به ناگاه تعادلش به هم ریخت. پیش از آنکه بتواند خود را سامان دهد پارچه را با همهٔ قدرت کنده بود و در دست مچاله کرده بود، و یك دستش را در آن حال بر لگن دستشویی تکیه داده بود. دیگر مقاومت بیهوده بود. می‌دانست حتماً می افتد. پاها و زانوانش به ارادهٔ او نبودند. هیچ چیز را زیر تنه‌اش حس نمی کرد. فقط می‌دانست تنه‌اش را دستانش بالا نگاه داشته‌اند. دستانی که رفته رفته ضعیف می شدند و توان از کف می‌دادند.

آرتور یکه خورد. بی‌آنکه خود بخواهد چند لحظه‌ای بود که داشت در آینه می نگریست، آینه‌ای که با ارادهٔ او پوشانده شده بود و اینك بی‌آنکه خود خواسته باشد با همان دستان عریان شده بود.

چشمانش را بست. چون آنچه را که می‌دید نمی خواست باور کند. چندی چشمانش را بسته نگاه داشت و سپس گشود. آینه هنوز همان تصویر را نشان می‌داد. تصویری که او بارها دیده بود.

تصویر غریبه، اما با یك تفاوت: این بار با عینکی تیره و گرد بر چشمان!

آرتور پیش از آنکه بتواند بار دیگر واقعیت تصویر درون آینه را مورد معاینه قرار دهد، روی زانوانش خم شد. سرش محکم با لگن سنگی دستشویی برخورد کرد. و عینك از روی چشمانش جدا شد.

آرتور در حالت رقص روی زانوان نشست. بی‌هیچ درنگی موجی دیگر تنش را به سوی زمین کشاند. گونه‌اش شتابزده زمین خیس را لمس کرد.

دیدگان بی‌حالت آرتور به جایی ورای تاریکی فضای حمام خیره مانده بود. عینك کمی آنطرفتر در برابر دیدگان خیره اما بی حالت آرتور روی زمین افتاده بود و خونی گرم میان شیار ترکهای شیشه‌اش برای خود راه می گشود.



سیاه از رودخانه‌ها می‌گوید

□ لنگستون هیوز
■ ابراهیم حسن‌پور ـ دانشکدهٔ ادبیات فارسی علامه طباطبایی



لنگستون هیوز (67 - 1902)
شاعر و نویسندهٔ سیاه پوست معاصر

هیوز شاعر و نویسندهٔ سیاه پوست معاصر آمریکا، به سال ۱۹۰۲ در ایالت چاپلین دیده به جهان گشود و در ماه مه ۱۹۶۷ درنیویورک درگذشت. او به سال ۱۹۲۱ وارد کالج کلمبیا شد. پس از انتشار یکی دو اثر و اخذ بورسیهٔ دانشگاه لینکلن، در سال ۱۹۳۲ به شوروی رفت و برای مجلات و روزنامه‌ها مقالات متعددی نوشت. در دههٔ ۵۰ هیوز کتابهای زیادی دربارهٔ تاریخ سیاهان و سهم سیاهان در جامعهٔ آمریکا به رشتهٔ تحریر درآورد. دوکتاب «اولین کتاب سیاهان (۱۹۵۲)» و «سیاهان برجستهٔ آمریکا (۱۹۵۴)» سخت مورد ستایش قرار گرفتند و هیوز به خاطر نوشتن بهترین کتاب در باب روابط نژادها برندهٔ جایزهٔ «انسفیلد ـ ولف» شد. کتاب «نبرد برای آزادی» او شرحی است از قصهٔ NAACP. (انجمن ملی ترقی رنگین‌پوستان). دیگر آثار او عبارتند از «شکسپیر در هارلم (۱۹۴۲)»، و دو مجلد در شرح احوال خود، «دریای بزرگ» و «متعجبم در حالی که سرگردانم».

سیاه از رودخانه‌ها می گوید

من با رودها سرآشنایی داشته‌ام.
من به اندازهٔ دیرینگی دنیا رودها را می‌شناختم
بیش ازآن زمانی که‌خون
جریان یابد بر بستر رگان آدمها
من با رودها سرآشنایی داشته‌ام.

به سان رودخانه‌ها روح من
بسترش را کاویده و عمیق گشته است.

در اوج سپیده دمان در آب فرات، شنا کردم.
من به لالایی کنگو به خواب می‌روم درون کومکم
که بر ساخته‌ام در کناره‌اش.
چشم به شط نیل دوختم
و اهرام را به سطحش به پا خیزاندم.
می‌شنیدم من نجوای می‌سی‌سی‌پی را
به هنگامی که ابراهام لینکلن به شهر نیواورلئان
فرود آمد،
و در غروبگاهان آغوش گِلناك شهر را به نظاره
ایستادم
که چگونه سراسر زرگون می‌شد.

من با رودها سرآشنایی داشته‌ام:
رودهای کهن، رودهای غروب زده

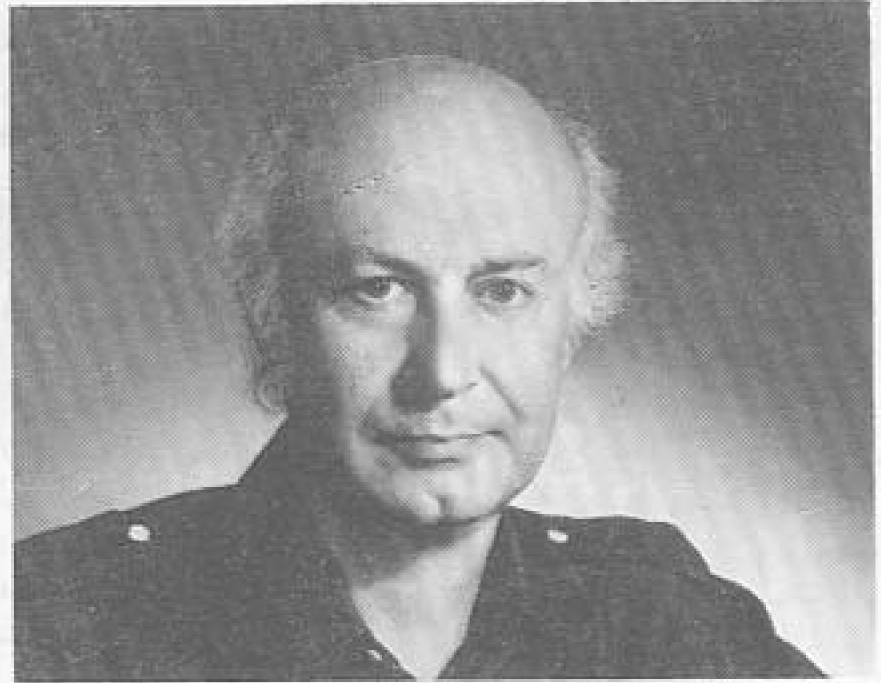
زن محنت زده

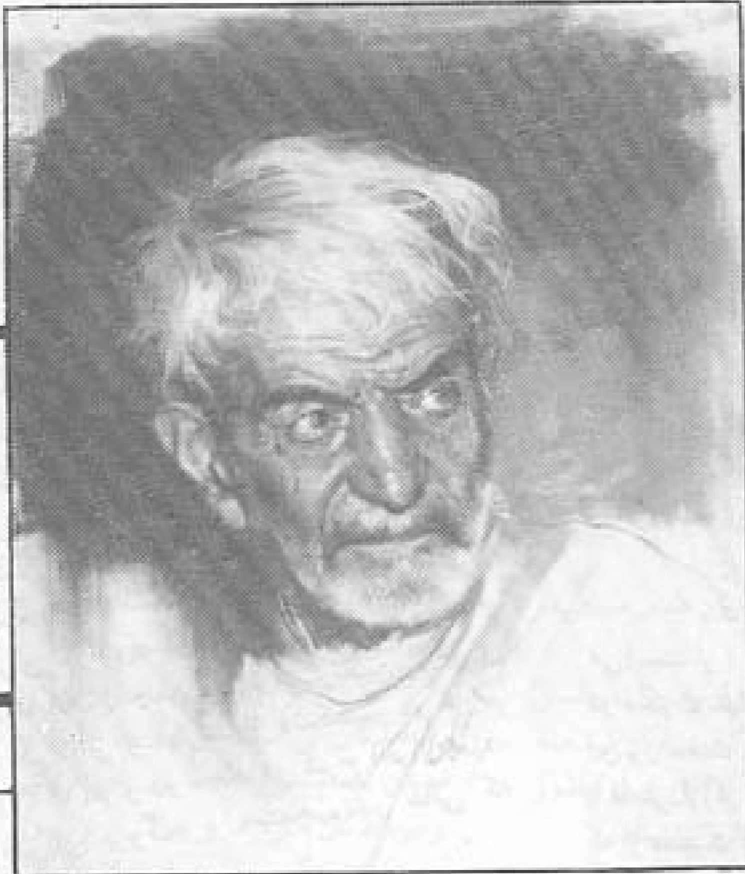
می‌ایستد او
در سکوت سیاهی شب،
این زن محنت زده
با قامتی لرزان
که از مصیبت و درد خمیده
همچو یکی
پانیزی گل
به زیر یخ آگین قطره‌های باران،
همچو یکی
پانیزی گل که بشکسته به سر پنجهٔ باد سوزان
آن سان که سر برافراشتن را دگر
هیچگاه نتواند.

هارلم

رویایی دیر به هنگام را چه به سر می آید؟
آیا می‌خشکد سراسر
همچو کشمش به زیر خورشید تابان؟
یا چرك آگین می‌شود چونان زخمی ـ
و پس آنگاه سر به در می کند، روان؟
آیا بویناك می گردد
به مثال تکه‌ای گندیده گوشت؟
یا که شیرین شیره‌ای را مانده می‌شود ـ
که بر بسته لایه‌ای شکرك به روی آن؟
شاید هم فرو می‌نشیند بر زمین
همچون کوله‌باری وزین
یا زمانی آیا آن رؤیا برمی کشد فغان؟
زمانی بیش ازاینها بود.
رؤیایم ازقفس تاریك ـ روشن خاطرم بال گشوده
است.
باری، نه، آنجاست،
رؤیایم
چشم در چشم من ـ
رخشان چون خورشید.
پس آنگاه بر آمد آن دیوار،
بر آمد آرام،
آرام،
میان من و رؤیایم.
برآمد آرام، آرام،
محو می کرد،
و نهان می‌ساخت،
درخشش رؤیایم را.
دیوار، آن دیوار ـ
برآمد بلند،
تا که سر به آبی آسمان سائید.
سیاه ـ سایه.
و من شبگونه پوستم.
می‌آرمم در سیاه ـ سایه.
نمی‌درخشد دیگر در چشمانم
در رویاروی،
در بالاسر
روشنایی سپید رؤیایم.
دیوار، تنها دیوار سترگ.
سایه، تنها سایهٔ سیاه.
آه ای دستها!
ای دستهای سیاه من!
برگذرید، شکافنده، ازدل دیوار!
بجوئید رؤیایم را!
مرا دست گیرید در درشکستن این سیاهی،
تا تارانیدن این تاریکی،
تا بشکنم این سیاه ـ سایه را ـ تکه تکه ـ
و بگردانمش هزاران آفتاب تابان،
و بدل کنم به هزاران،
رؤیای گردان خورشید سان.

○ برگرفته از: Encyclopedia of American Biography با اندکی تلخیص





نقاشی از مرتضی کاتوزیان

شهریار وموسیقی

● فرهاد فخرالدینی

استاد محمدحسین شهریار علاقه فراوانی به موسیقی داشت و خود نیز با موسیقی ایرانی آشنا بود. اولین معلّم شهریار در شعر و موسیقی بنابه گفته خودش، مادرش بوده است. او در شعر زیبای «ای وای مادرم» چنین می گوید:

«او با ترانه‌های محلی که می سرود
با قصّه‌های دلکش و زیبا که یادداشت
از عهدِ گاهواره که بندش کشید و بست
اعصاب من بساز و نوا کوك کرده بود.
او شعر و نغمه در دل و جانم به خنده کاشت»

شهریار دانستن موسیقی برای شاعر را شرط اوّل می‌داند. خود در مقدمهٔ کلیات دیوانش در جلد دوم چنین می نویسد:

«...از این جهت است که شعرای اوّلیه در همهٔ اقوام و ملل دنیا موسیقی‌دانها بوده اند. در ایران ما هم شعرای اوّلیه چون رودکی و دیگران چنگ می‌نواخته‌اند و از ترانه وارد جهان شعر و شاعری شده اند...»

در قصیده‌ای که برای «رودکی» سروده است در بیتی چنین می گوید:

شاعر و نغمه‌ساز و رودنواز
خوش و خوش لهجه و خوش الحان بود

شهریار به جای چنگ سه تار را انتخاب کرده بود و نوازندگی آن را از بهترین و صمیمی ترین دوست خود استاد ابوالحسن صبا فرا گرفته بود.

شهریار با اکثر هنرمندان و موسیقیدانان معروف زمان خود دوست و معاشر بود. علاقهٔ شدید او به موسیقی و دوستی دیرینه‌اش با اقبال سلطان و صبا و هنرمندان دیگر سبب آشنایی او با موسیقی ایرانی گردید.

شاعر ارجمندمان هوشنگ ابتهاج (هـ.ا.سایه) که از دوستان قدیمی شهریار بود و شهریار در دیوان خود بارها از او یاد کرده برای اینجانب نقل می کرد که: «شهریار سه تار را شیرین می نواخت و خود دو دانگ صدای باتحریر داشت و از عهده اجرای تحریرهای مرکب هم برمی آمد و به ردیف موسیقی ایران نیز آشنا بود و در این مورد تعریف می کرد یك روز به اتفاق محمدرضا شجریان و محمدرضا لطفی به دیدن شهریار رفتیم. لطفی در این مجلس تار نواخت و شهریار به محض شنیدن صدای تار او گفت آقا حسینقلی: یعنی آنچه مینوازی از ردیف آقاحسینقلی است و با شجریان نیز به بحث دیگر از گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی پرداخت.

سایه نقل می‌کرد که شهریار از گوشه «رهاب» به عنوان یك دستگاه قدیمی یاد می‌کرد و می‌گفت قدیمی‌ها این گوشه را مثل یك دستگاه اجرا می‌کردند.»

لازم به توضیح است که «رهاب» یا «رهاوی» یکی از دوازده مقام اصلی موسیقی قدیم ایران بوده است و آشنائی شهریار با موسیقی ایرانی فراتر از موسیقی زمان فعلی بوده و او همانند بزرگان دیگر چون رودکی، نظامی گنجوی، حافظ و مولانا با موسیقی قدیم ایران نیز آشنا بوده است.

در مورد آشنایی خود با ردیف موسیقی ایران در غزلی می گوید:

من این شکسته که خوانم ز سوز سینه به ماهور
مگر ز سازِ صبا بشنوم جوابِ شکسته
برای شهریار موسیقی و شعر هیچگاه کهنه و مبتذل نشد، او عاشق شعر و موسیقی بود و در غزلی چنین می‌گوید:
آنچه دیدم از نوای زندگی نامبتذل
نالهٔ سیم سه‌تارم بود و دیوان غزل
در غزلی دیگر نالهٔ سه‌تار خویش را تسلّی‌بخش حال زار خود می‌داند:
نالد به حال زار من امشب سه تار من
این مایهٔ تسلّی شبهای تار من
ای دل ز دوستان وفادار روزگار
جز ساز من نبوَد کسی سازگار من
شهریار در مواقعی که دچار بی‌خوابی میشود به ساز خود پناه می‌برد:
گفتم اکنون که نیارم خفتن
باز با ساز، غم دل گفتن
او همواره نوای موسیقی را همدم و غمخوار خود می‌داند. در غزلی دیگر چنین می‌سراید:
بنال ای نی که من غم دارم امشب
نه دلسوز و نه همدم دارم امشب
و در غزلی که برای شعر خود و ساز حبیب سماعی سروده است از شعر و موسیقی به عنوان دو فرشته الهام یاد می‌کند:
چو دو فرشتهٔ الهام، شعر و موسیقی
روان ما شود از هر نگاهشان تهذیب
شهریار موسیقی را «در دل ذرّه» و «در دلِ خامُش آفاق» نیز جستجو می کند و می گوید:
در دلِ ذرّه به چرخیدن سرسام‌انگیز
چه ثوابت که بصد سرعت سیّاراتند
در دلِ خامُش آفاق چه موسیقیهاست
که مقامات شناسان همه در وی ماتند
شهریار بیان احساس به وسیله موسیقی را از شعر مؤثرتر می‌داند و به مصداق «آنجا که سخن باز میماند موسیقی آغاز میگردد» میگوید:
نیست در شعر من آن رقّت و ایهام قدیم
دگر این قصّه حوالت به زبانِ ساز است
گوش کن ترجمهٔ راز و نیازِ من و تست
لحن موسیقی اگر ساز و اگر آواز است
و در غزلی دیگر می گوید:
باز کن نغمهٔ جان سوزی از آن ساز امشب
تا کنی عقدهٔ اشك از دل من باز امشب
شهریار در محافلی که در آن هنرمندان جمعند ولی صبا در آن مجلس نیست، جای او را خالی می بیند و با یاد او میسراید:
شهریارا نه تونی بس همه با یادِ صبا
هر که دل داشت در این شهر صبائی دارد
مرگ صبا اثری جانگداز در روحیه لطیف و حساس شاعر نازك طبع بجا میگذارد و می‌پندارد که دنیا بسر آمده است. در قصیده‌ای که در رثای دوست دیرین خود سروده چنین می گوید:
عمر دنیا بسر آمد که صبا میمیرد
ورنه آتشکده عشق کجا میمیرد
صبر کردم بهمه داغ عزیزان یا رب
این صبوری نتوانم که صبا میمیرد
شهریار تهران بی‌صبا را بی‌ثمر می‌خواند و درجواب نامه سایه که از او دعوت کرده بود به تهران بیاید چنین میسراید:
تهران بی‌صبا ثمرش چیست شهریار
نیما نرفته گر سفر یوش میکنی
ناگفته نماند که شهریار این شعر را در جواب این شعر سایه:
«امشب به قصّهٔ دل من گوش میکنی
فردا مرا چو قصّه فراموش میکنی»
سروده است.
شهریار در همه حال بیاد صبا است و در اشعار خود همواره از او یاد می کند. در بیتی از شعری که برای بانو صبا سروده است چنین میگوید:
یاد صبا ترانهٔ محزون عمر ماست
با سوز این ترانهٔ محزون چه میکنی
در غزلی دیگر بازهم از صبا و صدای سازش یاد میکند و میگوید:
بسوز شعر من دمسازیِ سازِ صبا خالی
نوای باربد گو یاد کن چنگ نکیسا را
او حتی با روح صبا نیز حرف میزند
ای صبا با توجه گفتند که خاموش شدی
چه شرابی بتو دادند که مدهوش شدی
تو بصد نغمه زبانِ بودی و دلها همه گوش
چه شِنُفتی که زبان بستی و خود گوش شدی
در سوگ حبیب سماعی که میگوید:
سنتور شد یتیم به داغ حبیب خویش
بیمار شد ترانه بمرگ طبیب خویش
بازهم از صبا یاد می‌کند:
سازِ صبا بماتمِ سنتور میگریست
آری هنر عزیز بدارد رقیب خویش
درباره استاد احمد عبادی دوست دیرینه‌اش میگوید:
ز شوق، سوزِ دل آمیختم بنالهٔ ساز
که ساز در کفِ معبودِ من عبادی بود
و در جای دیگر از او چنین یاد می کند:
بی‌تار طره‌های تو مرهم‌گذار دل
با زخمه صبا و سه‌تار عبادیم
و درباره اقبال سلطان چنین سروده است:
گرفت رونق از اقبال کارِ موسیقی
شکفت از گل رویش بهار موسیقی
سپرده بارید روزگار پشت به پشت
بسینهٔ تو همهٔ یادگارِ موسیقی
تو زندهٔ ابدی لیك چنگ و بربط و ساز
پس از تو نوحه کند بر مزار موسیقی
شهریار تأثرات خود را در مرگ اقبال در سیزده دوبیتی به زبان ترکی بیان میکند و در بیتی اقبال را پدر خود می‌خواند:
اقبال تك آتام ئولوب
قالمیشام یتیم منده
یعنی پدری چون اقبال مرده است و منهم یتیم مانده‌ام.
و در جای دیگر میگوید:
اوزوگوم قاشیز قالدی
چنیم قوش سیز قالدی
آی آمان «اقبال» کتندی
عشق تاجی باش‌سیز قالدی
یعنی انگشترم بی‌نگین و چمنم بی‌پرنده ماند.
آی امان اقبال رفت، تاج عشق بی‌سر شد.
شهریار بعضی اوقات با تأکید و تکرار بعضی از حرف‌ها موسیقی مناسبی به شعر خود میدهد. مثلا در غزل «پروانه در آتش» از تکرار حرف «شین» سوزش گرمای وجودش را در موسیقی شعر تجسم می‌بخشد.
پروانه‌وش از شوق تو در آتشم امشب
میسوزم و با اینهمه سوزش خوشم امشب
جالب است که یادآوری شود که صدای «شین» شبیه به صدای سنج است و در موسیقی نیز از آن برای تابش سوزاننده خورشید و نظائر آن استفاده میشود (مثل موسیقی فیلم و موسیقی توصیفی).
شعر شهریار بعضی اوقات که از موسیقی صحبت می‌کند بقدری بموسیقی نزدیك می‌شود که میتوان صدای موسیقی را از شعر او شنید:
رقص آیدم از ساز تو چون زهرهٔ چنگی
ای لعبت تنبوری و ای آفت تاری
که با وزن رنگ‌های موسیقی ایرانی نظیر رنگ شهرآشوب و قطعات شاد دیگر مشابهت دارد.
موسیقی شهریار را چنان به وجد میآورد که آثار این وجد را در شعر او می‌بینیم و موسیقی شعر او را میشنویم.
ای کاش سحر ناید و خورشید نزاید
کامشب قمر اینجا قمر اینجا قمر اینجاست
موسیقی شعر شهریار در اثر جاودانی‌اش «حیدربابا» چنان است که گوئی این موسیقی نیز برای کوهها و رودها و دشت‌های حاصلخیز و سرسبز آذربایجان ساخته شده است و در عینِ حال این موسیقی بیانگر زندگی روستائی مردم خِطّهٔ با آداب و سنن خاص خود میباشد. صدای موسیقی یا لحن شعر این منظومه بی‌اختیار هر آذربایجانی را بیاد طبیعت زیبای آذربایجان می اندازد:
حیدربابا ایلدریملار شاخاندا
سللر، سولار شاقیلد ایوب آخاندا
قیزلار اونا صف باغلیوب باخاندا
سلام اولسون شوکتوزه ائلوزه
منیم ده بیر آدیم گلسین دیلوزه
شهریار در این منظومه نیز از یاد موسیقی غافل نمی‌ماند و از صدای «میراز در چاووش» و آواز و ساز «عاشیق رستم» یاد می کند که از آنها خاطره‌ها دارد:
حیدربابا میراز در سسلنده،
کند ایچنه سسدن ـ کویدن دوشنده،
عاشیق رستم، سازین دیللندیرنده
یادوندادی نه هولسك قاچاردیم؟
قوشلار تکین قاناد چالیب اوچاردیم؟
امروزه عاشیق‌های آذربایجان اشعار ترکی او را با نوای ساز خود توأم و موسیقی محلی آذربایجان را در دلهای مردم جاری میسازند.
شعر شهریار از دیدگاه خوانندگان و آهنگسازان نیز همواره مورد توجه بوده و الهام‌بخش ملودی‌های زیبا در آثار آنان شده است.
روانش شاد و خاطره‌اش گرامی باد

● به یاد مرحوم ابوالقاسم حالت

آخرین مطایبهٔ جدّی!

■ علی اکبر کسمایی



مرگی که واپسین نیشخند یك شاعر بود!

«یکی به من گفت: تو خوب روی دردها انگشت می گذاری...

گفتم: این هنر من نیست. خصوصیّت دردهاست که از بس برجسته هستند، خودبخود زیر انگشت می آیند.»
ابوالقاسم حالت

از مقدّمه‌ی کتاب «از عصر شتر تا عصر موتور» مجموعه‌ی مقالات طنزآمیز «ابوالقاسم حالت»

شاعر با فضیلت: شادروان «ابوالقاسم حالت» را از دیرباز می شناختم: از آن سالهای بسیار دور نوجوانی که هر دو جویای نام بودیم و جز تیغه‌ی قلم در نیام سخن و جز تلخی محن در کام زندگی نداشتیم. امّا «حالت» از همان صباوت، به ظاهر خرّم و خندان بود، هر چند در باطن درد آشنا می نمود.

نخستین بار که او را دیدم، در نخستین سالهای پس از شهریور بیست بود: در یك کلاس موسیقی، در اوایل خیابان «دوشان تپّه» که گهگاه تنی چند از دیگر جوانان هنرمند و اهل ذوق و شاعر پیشه و همگی هم البته چپگرا - برحسب مزاج محیط روشنفکر و سیاسی زمان - در آنجا گرد می آمدند و گپ می‌زدند و از میهمان نوازی و مهربانی مدیر کلاس که جوانی نوازنده و محجوب به نام «نامداری» بود، بهره‌ور می شدند.

این کلاس موسیقی که پس از در ورودی، از یك پاگرد بسیار کوچك و سپس از یك اتاق سه در چهار تاریك که هیچ پنجره ای به خارج نداشت وروشنایی و هوا تنها از همان یگانه در که به خیابان «دوشان تپّه» باز می شد، به درون آن می آمد، تشکیل می شد. از اینرو، روزها نیز یك لامپ شصت که از وسط سقف به طور عریان آویزان بود، پیوسته دراین کلاس روشن بود.

من برای دیدن دوستی که از روی نیمکتهای دبستان با او همداستان شده بودم، به این کلاس می‌رفتم: دوستی سراپا شور و شوق که بدبختانه بر اثر اعتیاد، خیلی زود از دست رفت: دوستی شاعر و ادیب و خطیب که در عین جوانی سخنوری توانا بود و با «ابوالقاسم حالت» به انجمنهای ادبی می‌رفت و در آنجا شعر می‌خواند وسخنرانی می کرد و با «عادل خلعتبری» مدیر انجمن ادبی تهران آن روزگار، شوخیها داشت و پیوسته سر به سر او می گذاشت و «حالت» نیز در آن شوخیها و دست انداختنها ـ البته به طور زیرجُلی ـ با او شرکت می کرد و این دو شوخ جوان، پس از آن، شرح این شوخیها را در کلاس «نامداری» برای دوستان هنرمند خود به زبان می آوردند.

من به انجمنهای ادبی نمی رفتم، زیرا از همان زمان به آنها و به بسیاری از معتادان آنها معتقد نبودم ولی شرح ماجراهای مضحکی را که در آنهامی گذشت و نکته هایی گاه شنیدنی که از احوال و اشعار برخی از اعضای این انجمنها یاد می شد، در کلاس «نامداری» از زبان آن دوست «لوده» و گاه از بیان «حالت» می شنیدیم و بسیار می خندیدیم و تفریح می کردیم.

چهرهٔ شاد و خندان «حالت» به کلاس تیره و تار «نامداری» روشنی و نشاط می بخشید. همانگونه که بعدها در هر مجلسی که پای می نهاد، گرمی بخش آنجا بود. نگاه نافذ و کم و بیش شوخ و مستهزء او با آن پرتو سبز رنگش در طول پنجاه سال اخیر که بر صحنه‌های مضحك زندگی و بر چهره‌های دوستان و آشنایان و بر صفحات کتاب و مقاله و رساله تابید، هرگز تغییر و تبدیلی نیافت. «حالت» همیشه حالت طیبت داشت و کمتر او را گرفته و افسرده یافتم و حتی یکبار هم اظهار کسالت و ملالتی ازو نشنیدم.

پیکر استخوانی و اندام باریك او مظهری از شکل و شمایل شاعر و ادیبی بود که پیوسته دود چراغ خورده و در لابه‌لای سفاین کهن، عمر گرانمایه سپرده است.

برخوردی همیشه صمیمی و بی پیرایه داشت. سهل و ساده سخن می گفت همانگونه که اشعارش نمونه‌ای از سخن سهل و ممتنع است.

حالت نه تنها شاعری شوخ و طنزگو بود بلکه مصاحبتی مطبوع و همیشه محضری لطیف و ملایم طبع داشت. مردی خوش محضر به شمار می‌رفت. همه به مصاحبتش رغبت داشتند و او نیز کمتر دعوتی را رد می کرد و بیشتر اوقات بویژه شبها را در معاشرت و مجالست دوستان می گذراند. من او را از اینهمه معاشرت، ملامت می کردم و بویژه یادآورش می شدم که دراین سنین، باید آرام بود و زود خوابید تا سلامت آسیب پذیر پیری، زود از دست نرود؛ ولی «حالت» به معاشرت بسیار عادت کرده بود و شگفت آنکه یك شب پیش از مرگ، با تنی چند از دیگر دوستان شاعر و ادیبش به کلبه‌ی حقیر دعوت داشت؛ ولی یك هفته پیش از آن با تلفن تقاضا کرد که روز این دعوت را تغییر دهیم زیرا دوست دیگری که نمی‌خواست خواهش او را اجابت نکند، در همانروز او را دعوت کرده بود. پذیرفتیم و مقدّر بود که «حالت» را دیگر در جمع اصحاب نبینیم: اصحابی که یکی دیگر از افراد گرامی اش: «مشایخ فریدنی» دو سال پیش ازو به سرای باقی شتافته بود. آری، مرگ، بدینگونه دوستان دیرینه را یکباره و ناگهان از هم دور می کند: دوستانی که هرگز از دل و خاطر مشتاق نمی‌روند...

مرگ «حالت» را باور نمی کنم و به نظرم می‌رسد که او با رفتن نابهنگام و ناگهانی و نامنتظر خود (چون هیچگونه بیماری و حتی ملال خاطری نداشت و پیوسته شاد و خندان بود) نوعی دهن کجی به مرگ کرده است!

وقتی پیکر بیجان او را یارانش در برابر تالار «وحدت» در آن بامداد تابان پاییزی، بر سر دست می بردند، سیمای خندان او را با آن چشمك طعنه‌آمیز، بار دیگر در نظر مجسم کردم و به نظرم رسید که به دوستان گریانش می گوید: در غم مرگم نیز بخندید زیرا این واپسین نیشخند و آخرین مطایبه‌ی جدّی زندگی من است!

نه تنها بیشتر اشعار «حالت» ـ کوتاه یا بلند ـ صحنه‌هایی از زندگی و نکته‌هایی از سرشت‌های گوناگون و متضاد آدمیان را با قالب طعن و طنز در بر می گیرد و گاه با تمثیلها و حکایات کوتاهی، جامعه و محیط زندگی ما و روحیّات مردم و برخی ازرویدادهای عبرت‌انگیز شهر و دیار ما را به نظم در می آورد، بلکه حالتش و سخنش و لحن کلامش نیز همواره با نوعی طیبت و هزل آمیخته بود تا آنجا که حتی هنگامی که به طور جدی سخن می گفت و درباره‌ی موضوعی که هیچگونه جنبه‌ی مطایبه نداشت، اظهار عقیده می کرد. به نظر می‌رسید که در ورای لحن جدّی و در نگاه پشت عینکش باز هم شوخی و هزل نهفته است و دشوار می شد باور کرد که «حالت» این بار قصد شوخی ندارد.

«ابوالقاسم حالت» را بزرگترین طنزسرای معاصر لقب داده اند. بدین مناسبت بدنیست اندکی در مفهوم «طنز» یا «فکاهه» بکاویم:

در «فرهنگ فارسی» دکتر محمّد معین، کلمه‌ی «طنز» به معنی افسوس کردن، مسخره کردن، طعنه زدن و سرزنش کردن آمده است. کلمه‌ی «فکاهت» نیز شوخ بودن، خوش طبع بودن و مزاح معنی شده است. «المنجد» طنز و طنّاز را تمسخر و مسخره کننده معنی

کرده است.

«آندره مورواَ» نویسنده و زندگینامه نویس معروف فرانسوی که کتابهای جالبی درباره‌ی بسیاری از شاعران و نویسندگان فرانسوی و انگلیسی نوشته است، کتابی دارد با عنوان «در جستجوی مارسل پروست»* که یکی از بهترین زندگینامه‌های اوست. وی در فصل هشتم این کتاب، آنجا که درباره‌ی طنز نگاری «مارسل پروست» در شاهکارش به نام «در جستجوی زمانهای گمشده» اظهار نظر می‌کند، پیرامون طعن و طنز و مطایبه یا فکاهت و انواع آنها و ویژگی آنها چنین نوشته است:

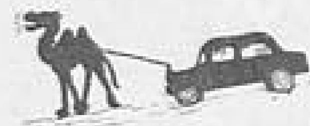
«... زندگی آمیخته به صحنه‌های «کُمیك» (مضحك و خنده‌دار) و آغشته به رویدادهای «تراژیك» (غم‌انگیز و گریه‌آور) است. شاید درست‌تر این باشد که بگوییم زندگی می‌تواند در آن واحد و با همه‌ی صحنه‌هایش، از یك جهت مضحك و خنده‌دار و از جهتی دیگر غم‌انگیز و گریه‌آور باشد... «پروست» که یکی از بزرگترین تجزیه و تحلیل کنندگان دردها و مصیبت‌های بشری بشمار می‌آید، شاید بهمین جهت نیز می‌توانست بخوبی حماقتها و دیوانگیهای آدمها را مورد نظر قرار دهد. کمدی انسانی، او را تحت تأثیر قرار می‌داد و سرگرمش می‌ساخت: ولی پیش از سخن گفتن درباره‌ی جنبه‌های «کمیك» (یا فکاهی) اثرش، بهتر است بکوشیم سرشت و معنی «کمیك» (یا خنده‌دار) را دریابیم:

«کمیك» یا خنده‌دار یعنی چه؟ «برگسون» در رساله‌ای که پیرامون «خنده» نوشته است، آنرا گوشمالی اجتماعی، سرکشی حیات بر ضدّ جنبه‌ی ماشینی افکار و اعمال می‌داند. این درست است ولی همه‌ی جنبه‌های «کمیك» را بیان نمی‌کند. من برآنم که هدف «کمیك» از باد و بروت انداختن بعضی از شکلهای جدّی است که ما را زجر و شکنجه می‌دهد. همچنین آنرا از اهمیّت انداختن و ما را از دست آن آسوده ساختن است. این است راز آنکه چرا انسان از خندیدن به آنچه از آن بیم یا ملاحظه دارد، لذّت می‌برد: مرگ، بیماری، پزشکان، زنان، عشق، ازدواج، دولت و حکومت، و خلاصه بزرگان دنیا همه کسانی هستند و چیزهایی که آدمها باید ملاحظه‌ی آنها را بکنند و بیمی از آنها در دل دارند و هنگامی که مورد خنده قرار می‌گیرند، در واقع نوعی بیمه است که در برابر آنها پیدا می‌کنیم. سرباز آمریکایی به افسر خود می‌خندد برای آنکه از او بیم دارد. انگلیسی به محافظه کاری و مراسم و آداب می‌خندد برای آنکه گرفتار آن است و در واقع به آن اعتقاد دارد. «مارسل پروست» به آدمهای متعصّب و به دنیا می‌خندید برای آنکه دیرزمانی از آنها می‌ترسید.» «ابوالقاسم حالت» نیز عمری در آثارش پیوسته به ریش دنیا خندیده است و من یقین دارم که در واپسین دم زندگی نیز، اگر نه با خنده، با لبخند نهفته از جهان رفته است.

چند سال پیش، دو مجموعه از مقالات فکاهی‌اش را که دو کتاب بزرگ با عنوانهای «از عصر شتر تا عصر موتور» و «از بیمارستان تا تیمارستان» است، به من هدیه کرد. اینها گردآوری مقالاتی است که «حالت» در واپسین سالهای دوران گذشته در روزنامه‌ی «کیهان» زیر عنوان ثابت «طنز اجتماعی» منتشر می‌کرد زیرا بیشتر آنها در جامه‌ی طنز،









گرفتاریهای اجتماع را نشان می‌دهد. «حالت» در خلال این مقالات، کمتر موضوع و مضمونی را که گوشه‌ای از زندگی حماقت‌آلود یا ملالت بار جامعه‌ی ما را نشان دهد، از قلم انداخته است: با نثری بسیار ساده و روان که گاه در قالب «هزل = Humour» و زمانی در لباس «هجو =SATIRE» و بیشتر در شکل ریشخند یا استهزاء و طنز = IRONI قرار می‌گیرد و در همه‌ی آنها، آنچه را که فرنگیان «L'ESPRIT» می‌گویند یعنی آمیزه‌ای از هوش و ذوق و فراست و ذکاوتی که با بذله‌گویی بیان شده است، به عیان می‌بینید و در هیچ یك از آنها فکاهت به درجه‌ی رکاکت نرسیده و شوخی به زشتی و بی‌ادبی مبدّل نشده است. حتی در هجو و قدح و عیبجویی هجائی نیز اثر «حالت» دارای «متانت» و وقاری است که من کمتر در فکاهی نویسان روزنامه‌ها و مطبوعات دوران گذشته دیده بودم.

خصلت دیگری که در «حالت» می‌توانست مورد ستایش قرار گیرد، فروتنی موقّر و سادگی مفخّم او بود. بنظر می‌رسید که او از هیچگونه عقده یا کینه‌ای رنج نمی‌برد، و این حالتی است که در کمتر شاعر یا نویسنده و هنرمندی بویژه در محیط ما می‌توان یافت.

البته او از بسیاری نارواییها یا نارساییها، از بسیاری ناجوانمردیها یا نامرادیها و نامردانگیها رنج می‌برد: ولی رنج او یا رنجیدن او آشکارا نبود و یا مبدّل به زخم زبان و حتی اظهار ملالت نیز نمی‌شد. او یکی از دوستان معدودی بود که خیلی زود آثار دوستان خود را مورد مطالعه قرار می‌داد و اگر جالب می‌یافت آن را صمیمانه می‌ستود. از جمله، هر وقت مقاله‌ای از من در روزنامه می‌خواند، اگر به نظرش جالب می‌آمد بی‌درنگ تلفن می‌کرد و نکته‌هایی از آنرا باز می‌گفت. از اینرو، همیشه کتابهایم را به او با کمال میل و از روی شور و شوق تقدیم می‌کردم چون می‌دانستم که آنها را می‌خواند و اگر دلپسند و دلخواه یافت، از ستایش آنها دریغ نمی‌ورزد: کاری که بسیاری از دوستان نمی‌کنند و یا برایشان دشوار و سنگین است!

در «حالت» هرگز «حسادت» وجود نداشت. از کسی بدگویی و حتی گله‌ای هم نمی‌کرد و این نه تنها بخاطر درویشی بلکه بر اثر حسن نیّت و نهایت صمیمیت و صداقت او بود.

بررسی آثار نظم و نثر شادروان ابوالقاسم حالت مستلزم فرصت و وسعت مجال و مقال است. بیم آن دارم که این کار در بوته‌ی اجمال افتد. او همواره شعرهای تازه‌اش را در دفترچه‌ی بسیار کوچکی که همیشه در جیب داشت، با خطّ ریزی می‌نوشت و آنها را در محفل دوستان می‌خواند. برخی از آنها درین سالها در نشریه‌ی «گل آقا» چاپ شده و برخی دیگر باید استنساخ شود و به چاپ رسد.

در پایان این وجیزه، شایان یادآوری می‌دانم که شاید شاعران نسل جوان، «حالت» را تنها شاعری فکاهه‌سرای، آنهم از روزگار گذشته بدانند و به ارزش ادبی آثار او عنایت نکنند. ادیبان جوانی که می‌پندارند این شاعر پیوسته در پیرامون «مسائل روز» طنز بافته است و به همین دلیل برای او ارزشی در حدّ شاعر روزنامه‌نگار قائل‌اند، اشتباه می‌کنند. اولاً همین جنبه از کار او، ارزش اجتماعی و سیاسی و اخلاقی برجسته‌ای دارد. دیگر آنکه مجموعه‌ی طنزهای او آیینه‌ی جامعه‌ی ما و روحیات مردم و حادثات زمانه است. برخی از اشعار طنزآمیز او ارزش تمثیلی بسیار نیرومندی دارد. نکته‌ی دیگری که در مورد «حالت» باید در نظر گرفت، آثار نظم و نثر جدّی او و چند ترجمه‌ی ارزشمندی است که ازو به یادگار مانده است. مجموعه‌ی این آثار، او را در شمار شاعران و ادیبان عالیقدر روزگار قرار می‌دهد. تنها شعر «مادر» او که در کتابهای دبستانی چاپ شده است وبسیاری از شاگردان مدرسه آن را از حفظ دارند، کافی است که او را شاعری توانا نشان بدهد...

دوست گرامی و صاحبنظرم «جلال رفیع» پس از مطالعه‌ی این وجیزه به من گفت که اگر گروهی از شاعران دیروز و امروز، بر آن باشند که جنبه‌ی ناب شعر در آثار «حالت» تحت‌الشعاع طنز او قرار گرفته است، تا حدودی حق دارند زیرا شادروان «حالت» پیوسته در بند نکته‌یابیهای فکاهی و طنز پردازی بود و در سراسر عمر، همواره با نشریات فکاهی همکاری داشت و شاید مجال نکرد یا بر آن نشد که اثری شاعرانه بتمام معنی کلمه پدید آورد و در میان آثارش یادگاری جدی نیز به نظم داشته باشد. یا ممکن است ما ندیده باشیم.

روزی در کتابخانه‌ای از دوست دیرین: «نواب صفا» شنیدم که گفت: اگر «حالت» به همان طنزپردازی خود ادامه دهد و پیرامون غزل نگردد، ذوق و موهبت خود را بیشتر نشان داده است.

شادروان «حالت» طبع روانی داشت ولی از فرط پرداختن به مسائل اجتماعی و قضایای مضحك روزمره، بر آن نبود که اثری جدّی با شور و حال حقیقی شاعرانه و نمونه‌ای از شعر ناب به معنی درست و جدّی کلمه پدید آورد. من خود بارها در مجلسی که او استثنائاً شعری عارفانه یا عاشقانه می‌خواند، متوجّه این نقصان یا خسران شاعر در کاربرد مهارت فنی شعرش می‌شدم، و البته به تعبیر مولانا، «هر کسی را اصطلاحی داده‌اند.» خدایش بیامرزد.

پی نوشت:

* À LA RECHERCHE DE MARCEL PROUST
از انتشارات HACHETTE پاریس



● مقالهٔ ارائه شده به کنگرهٔ بین‌المللی تاریخ پزشکی در اسلام و ایران

طبّ در شعر کهن فارسی

(بررسی پنج گنج نظامی)

■ دکتر بهروز ثروتیان

●تقدیم به جامعهٔ شریف پزشکان ایران و با یادی از محبّت و خدمت آقای دکتر علی‌اکبر سهرابی‌زاده جرّاح و استاد گرانقدری که با عمل قلب من، این بندهٔ پیر را زندگی تازه‌ای بخشیدند

دردستانی کن و درمان دهی
تات رسانند به فرمان دهی

(مخزن الاسرار)[1]

مقدمه: شعر زبان دل است و فرهنگِ آن زبان در فرهنگ و زبان مردم است. یعنی یك شعر با همهٔ زیبایی معنی و آراستگی صورت آن با همان واژه‌های زبان مردم زمان خود ساخته و پرداخته می‌شود. این واژه‌ها از متن زندگی شاعر و جامعهٔ او آب می‌خورند و با شاعر و مردم او زندگی می‌کنند و هرگز نمی‌میرند و در بطن شعر به زندگی جاودانه‌ای راه می‌یابند و شاعر و مردم شاعر را نیز با خود به همراه می‌برند و ابدیّت می‌بخشند؛ مقوله‌های اهورا و اهریمن، روز و شب و هر خوب و بد و زشت و زیبای دیگری با همان مفاهیم محسوس و ملموس و رنگ روشن و تاریك خود ـ که شناخته شده‌اند ـ در صدف شعر می‌درخشند، اینجا شیر و نخجیر هر دو به دنبالِ دل خویش در جاذبهٔ عمومی عشق، به کشمکش افتاده‌اند، جنگ و گریز و رنج و لذّت در غایت ادامهٔ حیات معنی می‌یابد و یا شعر آن را تفسیر و معنی می‌کند و حتی یك چیز و یك گیاه نیز در جهان شعر از یك حرکت معنی‌دار و بالنده افسانه می‌سازد و در همین عالم است که خنجر نیز همانند ستاره می‌درخشد و بیم ستم آن و امید دادِ این، هر دو دل را می‌لرزاند، دل از آن می‌گریزد و این را با آغوش باز می‌پذیرد.

اینجا در همین جهان رؤیاانگیز شعر یك بوته گل همانند یك کودك زیبا موهای خود را شانه می‌زند، بلبل همانند یك عاشق ایلیاتی ساز خود را به سینه می‌فشارد و آواز می‌خواند و حتی تلخ می‌گرید، طوطی چون شاعری مداح و تقلیدگر به خود شهرزاد قصه‌گو قصّه می‌گوید و در همین افسون هنر سخنوری است که پرده‌های گوناگون دانش بشری با همهٔ آهنگها و نغمه‌های رنگارنگ زندگی به صورتی کاملاً پسندیده و طبیعی با شاعر همراهی می‌کنند و همه جا با او حضور دارند و گرداگرد سلطان عشق حلقه زده‌اند و تا هنرمند پیروزبخت به غمزهٔ خیال یکی را پیش می‌خواند همان یکی با ادب و پاکی تمام همانند یك دانشجوی ممتاز در جایگاه مخصوص بیت و در صف آراستهٔ گروه خود جای می‌گیرد و اگر امروز هزاران سال از این حادثهٔ شورانگیز می‌گذرد، ما با یك نگاه گذرا می‌بینیم این نشانه‌گاههای پاك و زلال درد و درمان در کجا نشسته‌اند و چرا نشسته‌اند؟

آنجا که سیر از تیرهٔ سوسنی‌ها برای درمان بویناکی دهان به کار می‌رود و شکّر اسپهانی از

خسرو پرویز می‌خواهد تا سالی سیر بخورد شاید بهبود یابد:

یکی عیب است گرتآید گرانت
که بویی در نمك دارد دهانت
نمك در مردم آرد بوی پاکی
تو با چندین نمك چون بویناکی؟
به سوسن بوی، شه گفتا: چه تدبیر؟
سمنبر گفت: سالی خوردنِ سیر.
(خسرو و شیرین)[۲]

گویا شیرینی حلوا و تب صفرا در شعر طعمی دیگر دارد و پُرخواری را زیانی بیشتر است هنگامی که به تمثیل آراسته می‌گردد:

چو ما را قند و شکر درمیان هست
به خوزستان چه باید در زدن دست
زلالِ آب چندانی بود خوش
کزو بتوان نشاند آشوب آتش
چو از سربرگذشت آرد زیانی
وگر خود باشد آب زندگانی
بدان یزدان که او مهر آفریده‌ست
بساط کین میانش گستریده‌ست
که این دل چون تو جانان را نخواهد
دلی باشد که او جان را نخواهد؟
ولی تب کرده را حلوا چشیدن
نیرزد سالها صفرا کشیدن
«خسرو و شیرین»

شاید خانهٔ شعر زیباترین و آرامترین صحنهٔ نمایش و جایگاه آسایش واژگان زبان و از آن میان برگزیدگان دانش دردستانی و درمان دهی یعنی پزشکی و داروسازی است. مشاهده و مطالعهٔ موضوع و اصطلاحات پزشکی در کتابهای مربوط به طبّ و داروسازی یك ضرورت است و خود خدمت و عبادت به شمار می‌رود لیکن این خدمت با گونه‌ای اضطراب مسؤولیت همراه است و برعکس دیدن هر موضوع علمی و از آن جمله واژگان و اصطلاحات و مسائل مربوط به طبّ در آهنگ اوج گیر یك بیت شعر، زیبایی و نشئه‌ای دیگر به همراه دارد و از عالمی برتر خبر می‌دهد، نه تنها خستگی آور نیست لذّت بخش نیز هست و حتی اگر در نسخه‌ای منسوخ پیچیده باشد و پیام غلطی را از سوی شاعر بیان بکند بازماندگار است زیرا از عالمی برتر و بهتر در سخن منظوم راه یافته است. دل راست و یاقوت را در دو کفهٔ ترازو پیش هم گذاشتن و از بلا و وبا نجات یافتن بدان می‌ماند که صبر تلخ را با گلشکر آمیخته و در کام ما ریخته‌اند:

دل راست کن از بلا میندیش
یاقوت خور، از وبا میندیش
(لیلی و مجنون)[۳]

راستی چقدر لذت بخش است هنگامی که درآهنگ موزون یك بیت می‌شنویم، رسوایی کار عاشق با ذکر نام محبوب و معشوق او و شنیدن این خبر بر آن بیدل بی‌خبر، همان اثر را دارد که کرفس دادن کژدم زده را. یعنی کرفس سمّ را به سرعت در رگهاروان می‌سازد و حدیث عشق معشوق نیز رسوایی را شتاب می‌دهد:

گر با تو حدیث او نگویند
رسوایی کار تو نجویند[۴]
زهریست به قهر نفس دادن
کژدم زده را کرفس دادن
(لیلی و مجنون)

هنگامی که رادیو «بی.بی.سی» در برنامهٔ شبانگاهی فارسی در سال ۱۳۶۵ شمسی اعلام می‌کند: «در یکی از مراکز تحقیقاتی انگلستان کشف کرده‌اند که تار عنکبوت خون را بند می‌آورد[۵]» وقتی می‌بینیم همین حقیقت در سال ۵۸۴ قمری (۱۱۸۴ میلادی) یعنی ۸۰۲ سال پیش از خبرگزاری لندن در کتاب شعر هنرمندی حکیم به زبان شعر بازگو شده است. با خود می‌اندیشیم مسّلماً خیلی پیشتر از آن کتاب و منظومهٔ شعری، این داروی خون بند کشف شده و ای بسا در بسیاری از کتابهای طبّی قدیم نیز آمده است لیکن دست همگان بدان کتابها نمی‌رسد و همانند شعر در دسترس عامهٔ مردم قرار نمی‌گیرد و زیبایی شعر را نیز به همراه ندارد، آنجا که هنرمند گنجه کامجویی های دنیا را از یکسو لذت بخش و از سوی دنیا خراب کن می‌داند آنها را به تار عنکبوت همانند می‌کند که از یك طرف سودمند است و خون را بند می‌آورد و از سوی دیگر احتمال خطری دیگر دارد که نمی‌دانیم چیست و شاعر نیز از خراش عنکبوت به معنی دیگری اشاره می‌کند و ظاهراً نمی‌داند و اما همراهی همین معنی با طلب نور معنی و یاد خدا از ساقی عالم معنی[۶]، و بهره گیری از این تمثیل زیبادر عزلت از دنیا و کامجویی های آن بر دلنشینی مطلب می‌افزاید:

ساقی می مشکبوی بردار
بند از منِ چاره جوی بردار
آن می که عصارهٔ حیات است
یا کوزهٔ کوزهٔ نباتست
زین خانهٔ خاکپوش تا کی
زو خوردن زهر نوش تا کی
آن خانهٔ عنکبوت باشد
گه بندد خون و گه خراشد
گه بر مگسی زند شبیخون
گه دست کسی رهاند از خون
چون پیله ببند خانه را در
تا در شب خواب خوش نهی سر
این خانه که خانهٔ وبالست
پیداست که وقفِ چند سالست

دراین بررسی کوتاه و مختصر هدف بیان مسائل طبی موجود در آثار شعری فارسی نیست و حتی پنج گنج نظامی نیز به طور کامل مورد بحث قرار نمی‌گیرد و معرفی حکیم نظامی به عنوان یك طبیب یا داروشناس نیز مطرح نیست بلکه ظهور دانش گستردهٔ پزشکی با شاخه‌های مختلف آن مانند **فیزیك، شکسته‌بندی، شیمی، جراحی، داروشناسی** و... در صحنهٔ **شعر نظامی** مورد بحث قرار می‌گیرد و دراین راه نیز فقط به ذکر نمونه‌هایی هر چند کوتاه اشاره می‌شود تا روزی به خواست خدا همهٔ مسائل مربوط به طبّ قدیم در آثار **حکیم نظامی گنجه‌ای** به صورتی مدوّن وطبقه‌بندی شده فراهم آید و در یکی از مراکز پژوهشی کشور صحت و سُقم آنها در معرض داوری نهاده شود و به مجامع علمی تقدیم گردد و نوشتهٔ حاضر در واقع طرح گونه‌ای برای آن تحقیق است و به عالم پزشکی و جناب پاك و بلند پزشکان شریف کشور ایران تقدیم می‌گردد (و از آن میان مراتب سپاس از جراح و پزشك عیسی‌دم آقای دکتر علی اکبر سهرابی‌زاده را یك وظیفه می‌داند که با عمل جراحی بر قلب این بندهٔ پیر در بیمارستان والر شهرسیون از کشور سویس، زندگیم را رنگی تازه بخشیدند) زندگی برهمهٔ پزشکان، داروسازان و مخصوصاً پرستاران این الهه‌های محبت راستی خوش وشیرین باد. والسلام.

□□□

بررسی علم طب در شعر کهن فارسی پنج گنج نظامی گنجه‌ای

نظم گرچه به مرتبت بلند است
آن علم طلب که سودمند است
در جدول این خط قیاسی
می‌کوش به خویشتن شناسی
تشریحِ نهاد خود در آموز
کین معرفتی‌ست خاطر افروز
پیغمبر گفت: «علم علمان
علم الا بدان و علم الادیان»
در ناف دو علم بوی ضیب است
و آن هر دو فقیه یا طبیب است
می‌باش فقیه طاعت اندوز
اما نه فقیه حیلت آموز
می‌باش طبیب عیسوی هش
اما نه طبیب آدمی کش
گر هر دو شوی بلند گردی
پیش همه ارجمند گردی
(لیلی و مجنون)[۷]

ای فرزند! شعر پایگاهی بس بلند دارد، لیکن تو در پی دانشی گام بردار که سودمندی دارد و در این استدلال نیز به تشریح تن و روان خود و شناخت خویشتن بکوش تا به معرفت نفس برسی.

پیغمبر ما محمد (ص) فرموده است: دانش بشری در دو بخش، دانش تن و دانش دین یعنی فیزیك و متافیزیك جهان هستی خلاصه می‌شود و از آن همه علوم تنها دو علم چون آهوی ختن دارای نافهٔ مشك آجین است و از ناف دو علم بوی خوش عطرها به مشام می‌رسد و آن دو بوی خوش در ناف آن دو آهوی خوش آفرینش عبارت است از **پزشکان و روحانیان و یا به قول نظامی گنجه‌ای طبیبان و فقیهان.**

هنرمند می‌گوید: ای فرزند من بکوش تا فقیهی طاعت اندوز و پزشکی عیسوی دم باشی و اگر بتوانی طبابت خود را بازیور روحانیت بیارایی

آنگاه به پایگاهی بس بلند پای می نهی و همهٔ مردم دنیا عزیزت می‌دارند.

● خجسته درخت در درمان صرع و پیوند چشم و معالجهٔ آبلهٔ چشم

نظامی شاعر پارسی گوی قرن ششم هجری (۱۲ میلادی) در شهر گنجه یکی از شهرهای آذربایجان می‌زیسته است. این هنرمند حکیم در حالی که خود فقیه و خطیب شهر گنجه بوده است علم طب را ارج می نهد و آن را یکی از دو رکن اصلی علوم می‌داند و هشتصد سال پیش عمل جراحی و پیوند چشم را یك موضوع ممکن و عملی می شمارد و در افسانه سازترین منظومهٔ خود «هفت پیکر» نمونه‌ای بسیار جالب و زیبا از این عمل حیرت انگیز پزشکی را به دست می‌دهد و در خانهٔ سادهٔ یك روستایی کرد و یك چوپان با عاطفه ما را به اتاق عمل جراحی قرن ششم آذربایجان هدایت می‌کند و می‌گوید: یك شربت آب نوشیدنی ساده به قیمت یك چشم عطش فرو می‌نشاند و در این ارزیابی است که یادگار گرانبهایی از اسطورهٔ یك عمل جراحی بزرگ و شگفت انگیز بر جای می‌گذارد و به زبان رمز، مسألهٔ خیر و شر را مورد بحث قرار می‌دهد و می‌گوید دو جوان مسافر به نام خیر و شر از شهر خود پیاده به راه افتادند. هر یك توشه‌ای به همراه داشتند. در راه، «خیر» توشهٔ خود را می خورد و شرّ آن را نگه می‌دارد. او می‌دانست که آن راه، بیابانی سوزان و خشك و بی آب در پیش دارد و این راز را با «خیر» در میان نگذاشته بود.

بعد از دو سه روز راهپیمایی سرانجام دو مسافر جوان به بیابان سوزان می‌رسند «خیر» می بیند که «شرّ» گاهگاهی پنهانی از مشك خود آب می نوشد و او را جرعه‌ای نمی‌دهد. خیر چند روزی در تشنگی تاب می‌آورد تا سرانجام اختیار از دست می‌دهد و هر دو گوهر قیمتی در کیسه داشته‌اش را بیرون می‌کشد و پیش شرّ می‌نهد تا شاید جرعه‌ای آب به او بدهد. شرّ می گوید: می ترسم آب بدهم و زنده بمانی و بیایی در شهر آنها را از من بگیری و آبرویم را ببری.

شر که خشم خدای باد براو
نام خود را ورق گشاد براو
گفت کزسنگ چشمه‌ای متراش
فارغم زین فریب فارغ باش
می‌دهی گوهرم به ویرانی
تا به آباد شهر بستانی؟
چه حریفم که این فریب خورم
من ز دیو، آدمی فریب ترم!
(هفت پیکر)

با من قمار مکن که حقّه‌بازی تو چاره ساز نیست و این گونه افسونها در من اثری ندارد. اگر آب می خواهی به قیمت دو گوهر بینایی می‌خرم. خیر می گوید از خدا شرم بکن شرّ! این چشم کندن چه معنی دارد؟ شر هیچ بهانه و لابه‌ای را نمی‌پذیرد و چون خیر مرگ را پیش چشم عیان می بیند به کندن دو چشم تن در می‌دهد و شرّ با بی‌رحمی تمام هردو چشم خیر را از حدقه بیرون می‌آورد و آنگاه بی آنکه آبی بدهد جامه و هر آنچه با خیر بوده، همه را برمی‌دارد و می برد و خیر را با دوچشم خون‌آلود در آن صحرای سوزان رمزها برجای می گذارد:

در چراغ دو چشم او زد تیغ
نآمدش کشتن چراغ دریغ
نرگسی را به تیغ گلگون کرد
گوهری را زتاج بیرون کرد
(هفت پیکر)

چشم تشنه چو کرده بود تباه
آب ناداده کرد همّت راه
جامه و رخت و گوهرش برداشت
مرد بی‌دیده را تهی بگذاشت

در این داستان رمزآمیز، هنرمند می گوید عطش نفس و آرزوها، بینایی معنوی و درونی را از ما می گیرد و ما همهٔ آبرو و حاصل زندگی خود را با همین نابینایی از دست می‌دهیم و به دنبال همین رمزسازی می‌خواهد بگوید می‌توان بینایی درون را باز یافت که از عالم زیبای غیب یاری می‌کنند. همچنانکه در عالم ماده نیز این چنین چیزی ممکن است. البته این اشارات در خود افسانهٔ هنرمند نیست و او رمز سربستهٔ داستان را به صورت طبیعی پیش می‌برد و برای امکان عمل جرّاحی چشم، با دقّت و ظرافت تمام شرایط ممکن برای پیوند یك چشم را ـ حتی از نظر زمانی ـ مورد بحث قرار می‌دهد و می گوید: در چه حالتی از حالات ممکن است باز کُرهٔ چشم در جای خود قرار بگیرد و بینایی خود را باز یابد. شاعر ناگزیر اصطلاحاتی از آناتومی مربوط به چشم را در ابیات زیبای خود با ظرافت خاصّی می‌نشاند و می‌گوید: «سپید توز خراشیده شده بود و اما هنوز «مقله» در «پیله» مانده بود:

دیده‌ای را که کنده بود زجای
درهم افکند و بردنام خدای
گر خراشیده شد سپیدی توز
مقله در پیله مانده بود هنوز
(هفت پیکر)

البته در این حادثه، خمیردارویی از یك درخت کهنسال دو شاخه نقش اساسی را بازی می کند که ظاهراً هرشاخه‌ای از آن سمبول یا نموداری برای دو علم طب و فقه یا عالم فیزیك و متافیزیك انتخاب شده است و حکیم باهنرمندی تمام در ادامهٔ داستان می‌گوید: از بزرگان کُردان با گله‌ای بزرگ بیابان گردی پیش گرفته بود و دشت به دشت از برای علف می‌گشت و از قضا در آن دو روز آنجا خیمه زده بودو دختری زیبا و ترك چشم وهندو خال داشت:

سروی آب از رگ جگر خورده
نازنینی به ناز پرورده
جعد برجعد چون بنفشه باغ
به سیاهی سیه‌تر از پرزاغ
سحر غمزه‌اش که بود از افسون مست
برفریب زمانه یافته دست
تنگی پستهٔ شکر شکنش
بوسه را راه بسته بر دهنش

و این دختر از چشمهٔ آبی خنك و سرد که دور از راه بود، آب می برد که ناله‌ای از دور دست می شنود و بر پی ناله می‌رود، جوانی در خاك و خون خفته را می بیند، ناز، از سر برون کرده، پیش زخم خورده می‌رود و از حال وی می‌پرسد. خیر می گوید: کار من طرفه بازیی دارد و قصّه من درازیی. اگر جرعه‌ای آب ندهید می‌میرم.

دختر او را آب داده گرماگرم دیدهٔ از جای کنده شده را با یاد نام خدا در هم می‌افکند (؟) و پیه در چشم او نهاده می‌بندد ظاهراً چشم از جایگاه خود بیرون نیامده و قطع کامل نشده بوده است.

دیده‌ای را که کنده بود زجای
درهم افکند و بُرد نام خدای
گرخراشیده شد سپیدی توز
مقله در پیله مانده بود هنوز
پیه در چشم او نهاد و ببست
و ز سرِ مردمی گرفتش دست

دختر، خیر را به دست یکی از چاکران می سپارد تا آرام آرام به خیمهٔ کُرد بیاورد و خود زودتر می‌رود و مادر را خبر می‌دهد، خسته را به خوابگاه می آورند و غذا می‌دهند و اما او از درد رنج می برد و آه و ناله می کند.

چاکری کو به خانه راه آورد
خسته را سوی خوابگاه آورد
جای کردند و خوان نهادندش
شوربا و کباب دادندش
مرد گرمی‌رسیده با دم سرد
خورد لختی و سرنهاد به درد

شبانگاه کُرد از صحرا می‌آید و آن خسته را بی‌هوش و افتاده می بیند دستور می‌دهد از شاخ آن درخت بلند، چند برگی آورده بکوبند و آب آن را گرفته در زخم خیر بسایند و تاب ازو بستانند(!)

گفت کز شاخ آن درخت بلند
باز بایست کرد برگی چند
کوفتن برگ و آب ازوستدن
سودن آنجا و تاب ازوستدن

و آن درخت کهنسال دو شاخ کاملاً جدا از هم دارد که برگ یکی از آن دو علاج نور رفتهٔ دیده‌ها است و برگ یك شاخ دیگر نیز چارهٔ صرعیان است و ایشان را شفا می بخشد.

دختر کُرد دل به معالجهٔ آن بیمار می بندد و در این ابیات است که خواه ناخواه اصطلاحات مربوط به علم طب به صورتی بسیار ساده و طبیعی در ابیات قرار می گیرد:

تدبیر، نوش دارو، خستگان، مغز باز گذاشتن، کوفتن، صافی کردن، دُرد، دردمند، دارو، به هم دربستن، طلاها، بستن سر، برگشادن دارو، نظرگاه و...:



چو زکُرد آن شنید دختر کُرد
دل به تدبیر آن علاج سپرد
لابه‌ها کرد وز پدر درخواست
تا کند برگ بی‌نوایی راست
کُرد چون دید لابه کردنِ سخت
راه برداشت و رفت سوی درخت
باز کرد زآن درخت مشتی برگ
نوشداروی خستگان از مرگ
آمد، آورد، نازنین برداشت
کوفت چندانکه مغز باز گذاشت
کرد صافی چنانکه دُرد نماند
در نظرگاه دردمند فشاند
دارو و دیده را به هم دربست
خسته از درد ساعتی بنشست
دیده بر بخت کارساز نهاد
سر به بالین تخت باز نهاد
بود تا پنج روز بسته سرش
وان طلاها نهاده بر نظرش
روز پنجم خلاص دادندش
دارو از دیده برگشادندش

در ادامهٔ این داستان است که خیر دختر کُرد را به زنی می گیرد. در سفری که پیش می آید از برگهای هر دو شاخ آن درخت کهنسال می چیند و در بار شتر پنهان کرده با خود می برد. از برگهای شاخهٔ دیگر استفاده کرده دختر پادشاهی را از بیماری صرع نجات می دهد و اگر چشم کنده شده در پنج روز به یاری برگ این درخت مرموز بهبود می یابد، برگ شاخهٔ دیگر نیز یک دختر صرعی را سه روز به خواب می برد و شفا می دهد و شاعر، صرع را بیماری سودا می نامد و می گوید:

اندکی برگ از آن خجسته درخت
داشت با خود گره بر و زده سخت
سود و زان سوده شربتی برساخت
سرد و شیرین که تشنه را بنواخت
داد تا شاه زاده شربت خورد
وز دماغش فرو نشست آن گرد
رست از آن ولوله که سودا بود
خوردن و خفتنش به یکجا بود
و آن پری رخ سه روز خفته بماند
با پدر حال خود نگفته بماند
در سوم روز چونک سر برداشت
خورد از آن چیزها که در خورداشت...

در این داستان دختر وزیر نیز مبتلای به آبلهٔ چشم است و باز با برگ همان درخت صندل بوی خجسته بهبود می یابد. شاعر در مورد این درخت فقط می گوید که دارای دو شاخه بوده: درختی است کهنسال و امّا آن را برای داستان روز پنجشنبه و رنگ زرد لیمویی تدبیر کرده است که منسوب به ستارهٔ مشتری است و از آنجا می دانیم این درخت از دیدگاه شاعر صندل بویِ صندل رنگ است و در این داستان طنین رمزناك «رنگ زرد» نقشی برعهده دارد:

وقت وقت از برای دفع گزند
تاختنی سوی آن درخت بلند
بر هوای درخت صندل بوی
جامه را کرده بود صندل شوی
جز به صندل طری نکوشیدی
جامه جز صندلی نپوشیدی

هترمند چوب یا بوی صندل و حتی رنگ صندل یعنی رنگ لیمویی را در روان درمانی موثّر می داند و در علاج دردسر، صندلِ سوده را توصیه می کند و می گوید تب و تاب را نیز فرو می نشاند:

صندل آسایش روان دارد
بوی صندل نشان جان دارد
صندل سوده دردسر ببرد
تب زدل تابش از جگر ببرد
(هفت پیکر)

این درخت دو شاخه ـ همچنانکه اشاره شد ـ به دلالت حدیث «العلم علمان» در منظومهٔ لیلی و مجنون، احتمال دارد رمزی برای دو علم «فقه و طبّ» باشد و یا مقصود از آن دو شاخ کهن و اصیل آگاهی های انسان یعنی «علم و معرفت» (دانایی و شناخت) بوده باشد. امّا آنچه در عالم ماده از درخت صندل استنباط می شود، این درخت از گیاهان دو لپه ای است که امروزه اسانس آن مصرف درمانی و عطرسازی دارد[۷].

یادداشتها:

۱ـ مخزن الاسرار نظامی گنجه ای، به تصحیح دکتر بهروز ثروتیان، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۳ خورشیدی

۲ـ خسرو و شیرین، به تصحیح و با شرح دکتر بهروز ثروتیان، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۶ خورشیدی

۳ـ با شرح و تصحیح دکتر بهروز ثروتیان، انتشارات توس، تهران ۱۳۶۴

۴ـ «بجویند و بگویند» نیز همان معنی را می رساند.

۵ـ برنامهٔ شبانگاهی ۱۴ خرداد ۱۳۶۵ (ر.ك. مجلّهٔ آینده، شماره ۷ـ۸ سال ۱۲ (مهر ـ آبان ۱۳۶۵) یادداشتهای صفحات ۴۸۴ـ۴۸۲ با عنوان سه نسخهٔ پزشکی، از دکتر بهروز ثروتیان)

۶ـ نظامی به صراحت بر این معنی اشاره کرده است:

مهندار ای خضر فرخنده پی
که از می مرا هست مقصود می
مرا می همان فرّهٔ ایزدیست
صبوح آن خرابی، می آن بیخودیست
وگرنه به ایزد که تا بوده ام
به می دامن لب نیالوده ام
گر از می شدم هرگز آلوده جام
حلال خدا باد بر من حرام
(شرفنامه)

۷ـ ر.ك: فرهنگ فارسی معین ج ۲ / ص ۲۱۶۵ ذیل «صندل»

□□ طرحها با استفاده از مجلهٔ «شفا»

●استاد مهدی ناظمی و تجربه‌های منحصربه فرد دربارهٔ چگونگی ساخت سنتور

ازکجامی آیداین آوای دوست؟

اشاره:
پیشنهاد شده بود، برای آگاهی هنرجویان و نوآموزان هنر موسیقی، شرحی بر احوال و آثار هریك ازموسیقیدانان نامی گذشته نوشته شود و بصورت جزواتی جداگانه، در دسترس قرار گیرد. سخن استاد عالیقدرم، شادروان روح‌الله خالقی را بیاد آوردم که می گفت: «زنده‌ها را دریابید». در مورد رفته‌ها، دیگر زود بودن و دیر بودن، مطرح نیست، و همیشه میشود نوشت. ولی برای تشویق زنده‌هاست که روزی افسوس میخوریم و می گوئیم: «حیف، دیر شد».

به این دلیل، برآن شدم که از هنرمندان با ارزشی که خوشبختانه، هنوز بین خودمان هستند، شروع کنم. باشدکه اثر این حق شناسی و دلگرمی را که به آنان داده میشود، در آثار آیندهٔ آنان مشاهده کنیم.

هدف ازنوشتن این جزوه آن است که، به فرزندانم یادآور شوم، شما که در راه صحیح موسیقی ملی قدم برمیدارید، و آینده‌سازان این هنر والا هستید، زیبنده نیست که خدای نخواسته، بعضی از شما، حتی نام ده تن از هنرمندان یك نسل قبل یا معاصر خود را ندانید، و یا با سرمشق های معاصر خود بیگانه باشید. من خود شاهد چنین صحنه‌هائی بوده‌ام. و لزوم مطالعه و تحقیق بیشتری را توصیه میکنم.

سنتور، ساز محبوب و اصیل و خوش صدای ایرانی را همه می‌شناسیم، و دربارهٔ هنرمندان ورزیدهٔ این ساز و آنان که در این صحنه بحق صاحب نام نیك شده‌اند، کم و بیش خوانده و شنیده‌ایم. گوانیکه، اینگونه نوشته‌ها و شنیده‌ها، بسیار کم بوده و می‌توان گفت حق مطلب ادا نشده است.

اگر بر این اعتقاد باشیم، که هنر ارزندهٔ استاد «حبیب سماعی» دوباره سنتور را زنده کرد، و حیاتی نوین به این ساز بخشید، و شوق نواختن سنتور را در دلها بیدار کرد، این نظریه را هم باید قبول داشته باشیم که سنتورهای ساخت آقای «مهدی ناظمی» نیز، چنین تأثیری را در صنعت سنتورسازی داشته است. هم‌چنین، هنرمندان شایستهٔ دیگر، اعم از نوازنده و یا سازنده، که بعدها در این صحنه درخشیدند، هنرجویان بسیاری را جذب فراگیری سنتور کرده‌اند. آمار نشان می‌دهد که بین سازهای ملی، سنتور همیشه بیشترین داوطلب را داشته و هنگامی که درمؤسسات آموزش موسیقی ملی، برای تعلیم هر ساز، فقط یك استاد وجود داشت، بیشترین تعداد هنرجوی اضافه بر ظرفیت کلاس را، کلاسهای سنتور داشته‌اند، و برای تعلیم این ساز چند کلاس دایر می‌شد.

این چنین استقبالی، متقاضیان رادر مقابل کمبود ساز قرارداد واشخاص مختلفی را به عرضه واداشت. طی چهل و چند سال گذشته، تاکنون صنعتگران هنرمند بسیاری اقدام به ساختن سنتور کرده‌اند، و هر یك زحمات زیادی را، در راه ایجاد بهترین نوع صدادهندگی، دراین ساز متحمل شده‌اند، که نام بردن و قدردانی ازهمهٔ آنها در این مختصر نمی گنجد، ولی با توجه به آنکه معرفی بیشتر افرادی که در سایهٔ تلاش و پشت کار و علاقه، حرفهٔ خود را به پیشرفتهای چشم گیری رسانیده‌اند، یك وظیفه و نمودن راه آنان، به عنوان سرمشق، کاری مثبت است، بر آن شدم، که با شناساندن بیشتر آقای مهدی ناظمی، که ساخته‌هایش ارزش الگو بودن را دارد، خدمتی عرضه نمایم.

اضافه می کنم، که این نوشته برای تدریس و یا راهنمای سنتورسازی نیست، و فقط نمایانگر راه کسی است که در حرفهٔ خود قدمی مؤثر به جلو برداشته است.

ضمناً، درنگارش این مطلب، از سبك گفتار شیرین آقای ناظمی پیروی شده است.

ارفع اطرایی

نگاه مهربانش را به سنتورها می‌دوزد، با دستهای ماهر و پرتجربه‌اش یکی ازآنها را برمی‌دارد و می گوید: «این ذوزنقه مرا دیوانه کرد!». تمام کسانی که کما بیش این صنعتگر بی‌نظیر را می‌شناسند، با این جمله که تکیه کلام اوست آشنائی دارند: «این ذوزنقه مرا دیوانه کرد»!

دوران زندگی مهدی ناظمی، استاد صنعتگری که سنتورهای ساخت او، همیشه الگو و نمونهٔ خوبی برای اغلب سازندگان این ساز محبوب ایرانی بوده است، می‌تواند سرمشق و الگوی دیگری، برای جوانان و نوآموزان عجولی باشد، که می‌خواهند همه چیز، آسان و سریع به دست آید. گلهٔ این جوانان از نسل قبل از خود آن است که، درمنتقل کردن تجربیات خود سختگیر می‌باشند. ولی وقتی تمام تجربیات روی چند ورق کاغذ منتقل گردید، آیا به همان آسانی و سرعت، کاربرد خود را نزد خواننده پیدا خواهد کرد؟ اگر چنین است، با وجود این همه کتابهایی که در علوم مختلف نوشته شده، دیگر احتیاجی به جلسات درس و بحث نبود. ارائهٔ آثار با ارزش، ریاضت و از خودگذشتگی و عشق می‌خواهد، و این مسیر را درزندگی نامهٔ اشخاص موفق می‌توان جستجو کرد...

سخن را که با یاد حبیب و سنتور و ابوعطا شروع کرده، قطع می‌کند. عینکش را جا به جا می کند. چشمانی را که عمری بامیلیمترها واجزای کوچکتر آن سر و کار داشته، و به همین دلیل چند بار به دست جراحان سپرده شده‌اند: دوباره به کلافهای[1] نیمه تمام می‌دوزد. کلافهایی که وقتی، صفحه و زهوار و گوشی‌ها و سایر اجزاء، هنرمندانه به آنها وصل شدند، بازتاب و بیانگر احساسات نوازنده و منتقل کنندهٔ فرهنگ و سنت موسیقی ملی، خواهند بود.

می گوید: «به دست آوردن مهارت و تخصص درهنرها، به خصوص در نوع تجربی آن، زمان می‌خواهد و روزی که به یك موفقیت نسبی رسیدی، می‌بینی که جام لبریز عمر تهی شده است. به هنگام شکل گرفتن یك اثر هنری، انسان باید فقط و فقط عاشقانه به نتیجهٔ آن فکر کند. هر اثر هنری جدید، باید تکامل یافته‌تر از اثر قبلی باشد، و این است دلیل ادامهٔ راه یك هنرمند: اگر این گونه آثار در مسیر تکامل قرار نگیرند، اثر هنری زمان خود نمی‌باشند، و اگر کسی صرفاً به خاطر سودجوئی و نفع مالی به هنری رو بیاورد، وایٰ به حال نفس هنر».

مهدی ناظمی، دومین فرزند خانواده، بین چهار برادر و دو خواهر می‌باشد، وی طبق شناسنامه متولد ۱۲۸۴ش. است، و طبق قرآن موجودی که به خط پدر خانواده، تاریخ تولد فرزندان، پشت آن نوشته شده است. (این تاریخ سال ۱۳۳۱هـ.ق. برابر با سال ۱۲۸۹ش را نشان می‌دهد)[۲]

جد او، حاج محمد صادق ناظم‌التجار، درزمان ناصرالدین شاه، ازتهران برای نظامت[۳] یزد انتخاب شد. وی در آن موقع، دهی بنام صادق آباد، تقریباً در دو فرسنگی یزد، باحفر قنوات و دیگر تأسیسات آن زمان، احداث کرد که هنوز هم هست. و نصف آن جزء موقوفات امام حسین(ع) و نیم دیگر جزء املاك موروثی این خانواده است.

ناظمی می گوید: «در یزد مرسوم بودکه وقتی نوزاد پسری در خانواده ای متمکن متولد می شد، مجلس جشن و سروری درآن خانه برقرار می‌شد، و هنگامی که به مناسبت تولد برادر کوچکم، مجلس سروری درخانهٔ ما برپا بود، گروهی از نوازندگان و خوانندگان معروف آن زمان یزد نیز، به این جشن دعوت شده بودند که سازهائی چون سنتور، تار، کمانچه و عربانه[۴] می‌زدند، و خوانندهٔ معروفی بنام «رضا بلند» باآنها همکاری می کرد. نوازندهٔ سنتور آن گروه، مردی بود بنام غلامحسین نقاره‌چی، که بیش از سایرین توجه مرا به خود جلب می کرد، و با آن که کودك تقریباً هشت ساله ای بیش نبودم، از شنیدن صدای این ساز، نشاط خاصی درخود احساس می کردم. بعد از پایان جشن، نزد غلامحسین‌خان رفتم و از او خواستم یك سنتور به من بدهد. ولی چیزی جز یك لبخند دریافت نکردم. این اولین برخورد من در زندگی، با سنتور و سنتورزن بود... سالها گذشت. در یزد، در همسایگی ما مردی زندگی می کرد به نام «زادور ارمنی» که در ساختن سه‌تار و سنتور استاد بود، و دیدن او، صدای سنتور آن روز جشن را به یادم می آورد. این بار از پول تو جیبی روزانه‌ام، که شاید حدود پنج یا ده شاهی بود، مقداری جمع کردم و کسری آن را از دایه خانمی که در منزل ما بود گرفتم، و بالاخره سنتوری به قیمت بیست و پنج قران[۵] از «زادور» خریدم و وقتی با سنتور بیست و پنج قرانی به نزد غلامحسین‌خان نقاره‌چی رفتم گفت: بدون اطلاع پدرت به تو یاد نمی‌دهم!

درآن زمان پرداختن به موسیقی برخلاف مصالح خانوادگی ما بود، و تحت تأثیر محیط خاص شهرستان، مشکلاتی دراین زمینه وجود داشت. پدرم مردی متدین بود و ضمناً فوق‌العاده با ذوق و خوش محضر، که علاقهٔ خاصی به صدای بلبل داشت، مادرم هم از عاشقان گل بود و به دست خود گلهای عالی پرورش می‌داد، و برادر بزرگم علاقمند به موسیقی و دارای صدای بسیار خوشی بود. با وجود این، مرا جرأت آن نبود که راجع به مشق سنتور، باخانوادهٔ خود حرفی بزنم. بنابراین، دو تا چوب از درخت توتی که در حیاط منزل بود چیدم، و در اوقات بیکاری به پشت بام منزل میرفتم و چوبها را ناشیانه بر روی سنتور ناکوك فرود می آوردم. یك روز درست هنگامی که گرم کار خود بودم، سایهٔ پدر را پشت سر خود احساس کردم. پرسیدند: مهدی، این چیست؟ من که زبانم بند آمده بود، درجای خود میخکوب شده بودم. بعد از لحظه‌ای پدر جلو آمدند و با چند لگد سنتور مرا به تکه چوبهای کوچکی تبدیل کردند و گفتند: این کارها ترا از درس ومشق عقب می اندازد.

چند سال دیگر هم گذشت، پدرم حسین ناظم‌التجار یزدی، بر اثر معاشرت و مجالست با آقامیرزا عباس پاقلعه‌ای[۶] در اصفهان، و رفت و آمد مکرر به این شهر، ازاصفهان خوششان آمد، و کم‌کم تمام خانواده را به اصفهان منتقل نمودند. من تحصیلاتم را در کالج اصفهان ادامه می‌دادم، تا موقعی که شرکت نفت در آبادان و مسجد سلیمان، با کمبود کارمند اداری روبرو شد و ازمدارس کمك خواست. منجمله از کالج اصفهان، سه چهار نفر از شاگردان سال آخر، از جمله من، انتخاب شدیم و باکاروان دیگر مسافران، از راه کوههای بختیاری به مسجد سلیمان رفتیم. در این سالها، مرخصی‌های خود را به اصفهان می‌آمدم و با دوستان هنرمندی که به مرور با آنها آشنا شده بودم، روزهایی فراموش نشدنی را می‌گذرانیدم و دوباره به محل کار خود باز می‌گشتم.

یك روز که از گردش بازمی گشتیم، جلیل شهناز[۷] گفت: ناظمی، تو پدر مرا می‌شناسی؟ گفتم: نه، و خیلی دلم می‌خواهد ایشان را ببینم. آیا اهل موسیقی هستند؟ جلیل گفت: سنتور می‌زنند. باید بشنوی. با شنیدن نام سنتور، اشتیاق بیشتری برای دیدن شعبان خان[۸] حاصل شد. به دیدار ایشان شتافتیم و بعد از مقدماتی، خواهش کردیم از نوای سازشان به ما بهره‌ای برسانند. یادم نمی‌رود، سنتور سیاه رنگی بود که کوك اصفهان کرده و بسیار دلنشین نواختند و مرا زخمی‌تر کردند. گفتم: جلیل جان، دستم به دامنت، به پدرت بگو یك سنتور به من بدهند. گفت: نداره، بجز این سنتور سیاهه فقط یك سنتور دیگر صدفکاری داره، که آن هم دست خودشه و نمیده. دیدم فایده ندارد. از فردایش افتادم توی شهر، جلفا، جواره و محلهٔ کلیمی‌های اصفهان را گشتم و هرچه سنتور بود جمع کردم. از جمله سنتوری بود کار «خاچیك»[۹]، که بد هم نبود، ولی بعدها حبیب آن رادید و نپسندید.

روزی دیگر، با گروهی ازدوستان هنرمند، ازجمله جلیل شهناز، قرار گذاشتیم برای گردش دنبالهٔ پل خواجو برویم. نزدیك سی و سه پل، جلو باغ ملی، بلندگوئی در خیابان نصب کرده بودند، و بعدازظهرها چند ساعتی، برنامهٔ رادیو را که زنده[۱۰] اجرا می‌شد، برای استفادهٔ مردم پخش[۱۱] می کردند، که دیدم، وامصیبتا! صدای غریبی از رادیو پخش می‌شود. تاج اصفهانی با ویلن ابوالحسن خان صبا و سنتور شخص دیگری، بیداد می کردند. فراموش نمی‌کنم، بیات ترك اجرا می‌شد. و من هنوز تحت تأثیر ترکی که آن روز با سنتور شنیدم، شیفتهٔ این آواز هستم. به دوستان گفتم: شما بروید من بعداً می آیم، وتا آن برنامه تمام نشد، از جایم تکان نخوردم. گذشته را مرور کردم، یزد، اصفهان، دیدم همیشه صدای سنتور تأثیر عجیبی در وجود من داشته است. پس فردای آن روز، در چهارباغ اصفهان، توی مغازهٔ نوروزی، تاج اصفهانی، استاد آواز رادیدم، پرسیدم: تو که پریروز صدایت از تهران در رادیو پخش می‌شد، کی آمدی؟ گفت: من دیشب آمدم. گفتم: بگو، این کی بود با تو سنتور می‌زد؟ با لهجهٔ شیرین اصفهانی گفت: ناظمی نپرس، این مرد غوغائی است. فقط یك کلمه به تو می گویم، هرچه خواندم زد. گفتم: آدرس او را به من بده، گفت: من نمی‌دانم. برنامه را رادیو تنظیم کرده بود. ما هم رفتیم ایستادیم و خواندیم.

بار مسافرت را بستم، هرچه پدر مخالفت، مادر نهی کرد، دیدم دیگر جای ایستادن نیست. برادر کوچکم در تهران شاغل بود و زندگی می کرد. به منزل او وارد شدم، پسرعموئی هم داشتم که عضو پست و تلگراف بود. دست به دامن او شدم، او نیز به وسیلهٔ مهندس عاطفی که در رادیو کار می کرد، اسم و آدرس آن نوازندهٔ سنتور را پیدا کرد و به من خبر داد که، سرچشمه، اول پامنار، منزل سراج الملك[۱۲] «حبیب سماعی».

درشکه‌ای گرفتم، رفتم و آدرس را پیدا کردم، در زدم. حبیب خدمتکاری داشت به نام زبیده، آمد دم در. گفتم با آقای سماعی کار دارم. گفت: مهمان دارند. گفتم از راه دوری آمده‌ام، اگر ممکن است فقط یك دقیقه ایشان را ببینم. رفت و کمی بعد حبیب دم درآمد. گفت: آقا، شما که هستید؟ خودم را معرفی کردم. گفت: با من چکار دارید؟ گفتم: آقای سماعی، از اصفهان برای دیدار شما آمده‌ام، و هیچ کار دیگری هم ندارم میخواهم پیش شما مشق[۱۳] کنم. گفت: من شاگرد قبول نمی کنم. من باز اصرار کردم، گویا نام فامیل مرا آشنا یافت. گفت: تو کجائی هستی. گفتم: یزدی. گفت: تو برادر هم داری؟ گفتم: بله. گفت: برادرت زاهدان بوده؟ گفتم: بله. گفت: مشهد و بیرجند هم بوده؟ گفتم: بله. گفت: ارباب مهدی یزدی را هم می‌شناسی؟ گفتم: ارباب مهدی با ما خویش و قوم است. شنیدن نام ارباب مهدی که هم محفل حبیب بود، او را نرم کرد وگفت: روز یکشنبه ساعت چهار عصر بیا اینجا، سنتور داری؟ گفتم: بله، و منظورم همان سنتور ساخت خاچیك بود که در اصفهان خریده بودم. گفت: بیار ببینم.

روز مقرر با سنتور به خانه حبیب رفتم. سنتور را دید و گفت: بزن. منکه چیزی بلد نبودم، و سیم خرك اول سنتور را با دست باز سیم اول تار کوك می کردم، به طور ناشیانه‌ای کمی همایون زدم، و چون صدای سنتور را نپسندید، جائی را روی سنتور نشان داد و گفت: اینجا پل می خواهد. با خود گفتم: پل چیه؟ بعد مضرابهای مرا نگاه کرد و گفت: اینکه مضراب نیست. با این، چینی‌ها برنج می‌خورند! آنوقت، عکس مدل مضراب را روی کاغذ کشید و گفت: بده از این برایت درست کنند. عکس مضراب را برای ساخته شدن پیش آقای ارجمند بردم. آقای ارجمند، به اتفاق آقای آشوری، مغازه‌ای در امیریه داشتند که بعد از ظهرها، در ساعات فراغت، آنجا به ساختن آثار زیبائی از چوب، به صورت مشبك کاری مشغول بودند. هم‌چنین سنتور را برای پل گذاری به ایشان دادم. آقای ارجمند در صفحه زیر سوراخی ایجاد کرد، و از آنجا پلی کار گذاشت، که صدا بهتر نشد، و بعد هم سوراخهای دیگر و دیگر، که سودی نبخشید و این آغاز دوستی و آشنائی من و ارجمند شد.

مشق سنتور را شروع کردم، و به میل خودماهانه پنجاه تومان زیر کتاب حافظی که همیشه نزدیك دست استاد بود می گذاشتم. از آنطرف به شرکت نفت تقاضای قبول استعفا، یا انتقال به تهران را دادم، که با انتقال من موافقت شد. تازه جنگ بین‌المللی دوم شروع شده بود و من بیشتر روزها در منزل حبیب با آقایان ابوالحسن صبا، نورعلی خان برومند، قبادظفر، حسین یاحقی، ابراهیم منصوری و عبدالرسولی و دیگر علاقمندان جمع می‌شدیم و اغلب، این جلسات طولانی می‌شد.

□ اخلاق حبیب طوری نبود که بتواند به طور مرتب شاگردی را تعلیم دهد و شاگردانش را یا نیمه‌کاره رها می‌کرد و یا کار به دوستی می کشید، و ادامه کلاس درس به محفلی دوستانه تبدیل می‌شد. می‌توان گفت: تعداد کمی شاگرد که از وی باقی ماندند، بیشتر از مجالس دوستانه او استفاده کردند تا ازمجلس درس او. به هر حال در جای خود به خصوصیات اخلاقی و روش تدریس حبیب سماعی می‌پردازیم. ولی تردیدی نیست، که حبیب نقش اولین معلم را برای ناظمی در سنتورسازی عهده‌دار بوده است. ناظمی با بیان شیرین خود، حکایات فراوانی راجع به سنتور و حبیب می‌گوید که همه آنها شنیدنی و خواندنی است. می‌گوید: «ما نه بدهکار بودیم، نه عاشق، و نه گرفتاری داشتیم، اما نمی‌دانم این اشکها چه بود که به پای این ذوزنقه ریخته می‌شد!». راجع به قدیمی‌ترین سنتورهای موجود سئوال کردم. گفت: «سنتوری بود معروف به گوش بریده، ساخت قدرت کلیمی در تهران، رنگ آن سیاه بود و فقط در کلاس مشق از آن استفاده می‌شد. این ساز «سل» کوك بود و حبیب، نظر به علاقه‌ای که به سنتور «لا» کوك داشت، نوکهای تیز ضلع بزرگتر آن را داده بود، بریده بودند.



تا شاید «لا» کوک شود و نشده بود. عکسی از حبیب با این سنتور موجود است. خوب، آن روزها صنعت سنتورسازی مراحل اولیه تجربیات سازندگان خود را می‌گذرانید.

سنتور دیگری بود «لا» کوک، از چوب آزاد. بر پیشانی[14] این ساز، تکه چوبی مشبک شده را چسبانیده بودند که وسط آن کلمه سماعی[15] توی چوب درآورده شده بود، و صفحه رو، در حوالی خرکهای «دو» و «ر» شکاف داشت. این سنتور بعد از فوت حبیب، بنا به گفته همسرش نزد آقای کریمی نامی در مشهد است.

سه سنتور دیگر را نیز به یاد می‌آورم. یکی دست قبادخان ظفر بود، که حبیب برنامه‌های رادیو را با آن اجرا می‌کرد. این سنتور را یکی از دوستان قبادخان، از یک سمساری در خیابان امیریه به قیمت هفده تومان خریده و به قبادخان داده بود. حبیب هم بین سنتورهای موجود آن زمان، آن را می‌پسندید. یکی دیگر، سنتور حاج آقا محمد بود. کار «مارکار اصفهانی». این ساز را چون به مازندران برده بودند، صفحه روی آن کمی ورم کرده و بالا آمده بود. می‌گویند در اصل به آقای عبدالرسولی تعلق داشته است. بعد از فوت حاج آقا محمد، این ساز در دست نورعلی برومند بود و بعد از فوت نورعلی خان، آقای کیانی آن را از محمود علی خان، برادر نورعلی خان به چهارده هزار تومان خرید. یکی هم سنتور ابوالحسن خان صبا بود که بیست و پنج تومان خریده بود و بعد از تعمیراتی که من روی آن انجام دادم، بعد از درگذشت صبا، آن را در موزه خانه صبا گذاردند.

کار تعلیم گرفتن ادامه داشت. شبی از شبها که منزل حبیب بودم، از او پرسیدم، آخر تکلیف ما چیست و شاگردان شما روی چه باید مشق کنند؟ گفت: برو بساز. گفتم: من که بلد نیستم. گفت: یکی از اطاقهای منزلت را نجارخانه کن، چوب و ابزار هم آماده کن، من می‌گویم چه باید بکنی. وسائل را آماده کردم و استاد نجاری را با مزد روزانه شش تومان به همکاری گرفتم، به نام حبیب شیره‌ای. (وجه تسمیه این نام چنین بود که، این نجار عادت به خوردن چای بسیار پررنگ و سیاه داشت. در تمام ساعات روز، آن را آماده داشت و ضمن کار مرتب از آن چای می‌خورد. دوستانش از سر شوخی، او را به چنین نامی صدا می‌کردند).

کار شروع شد، و بازبینی‌های حبیب آن را پیش می‌برد، بعد ازچندی، اولین سنتور از چوب گردو آماده شد، که چیز خوبی نشده بود و بعداً آن را سوزاندیم. دومی، سومی، خلاصه چهارمی که از چوب سرو آزاد بود، بد نشد، و چون به مایع رنگ آن تیزآب اضافه کرده بودیم، قرمز خوشرنگی شده بود، مانند رنگ کاسه تارهای قدیم، و قبادخان آن را به قیمت چهارصد تومان خرید. سنتور بعدی از چوب گردو بود، که آن هم خوب بود. حبیب گفته بود که آن را به عبدالله خان عاطفی بدهم، و چون خودم سازی نداشتم آن را ندادم. بر سر همین، اختلاف کوچکی هم بین من و حبیب پیش آمد. با همین ساز حبیب برنامه‌هایی در رادیو اجرا کرد.

در این مدت، مبادرت به باز کردن سنتورهایی کردم که از محلات مختلف اصفهان خریده بودم. برای آن که کنجکاوی داشتم و می‌خواستم بدانم سازندگان آنها، پل‌ها را چگونه کارگذاشته‌اند، و دیدم هر استادکار به نوعی پل گذاری کرده، بعضی، ازپلهای سرتاسری (شانه‌ای) استفاده کرده‌اند (که استفاده از این نوع پل چندان معمول نیست) و بعضی دیگر پلهای تکی (استوانه‌ای) در جهات مختلف به کار گرفته بودند.

این تجسس مرا مصمم‌تر کرد که هر کاری اگر بر پایهٔ اصول علمی استوار باشد، نتیجهٔ بهتری خواهد داد. (سالها بعد در ملاقاتی که با یکی از اساتید ریاضی‌دان دانشگاه داشتم، ازایشان خواهش کردم، مرکز ثقل شش مثلثی را که سطح ذوزنقه را می‌پوشاند محاسبه کنند). خلاصه... با تمام مشکلاتی که در خانواده برای سنتورسازی و سنتور زدن داشته (و اکنون نیز دارم) سرنوشت مرا به این راه کشانید. در ابتدای کار، از الگوی سنتورهای «مارکار» استفاده می‌کردم و بمرور، در نتیجهٔ تجربیات، اختلافات زیادی با آن نمونه‌ها پیدا کردم. من روی پلهای سنتور خیلی کار کرده‌ام و همیشه هنگام ساختن این ساز، وسواس عجیبی در این قسمت داشته‌ام و با محاسبات جدید، به این نتیجه رسیدم، که قدیمی‌ها در پل گذاری اشتباهاتی داشته‌اند و به همین دلیل سنتورهای خوش صدایی به وجود نمی‌آمده است.

به خاطر می‌آورم، اوایل کار، روزی حبیب از در وارد شد و گفت: ناظمی چه می‌کنی؟ گفتم: باز روی پلهای این سنتور کار می‌کنم. گفت: آقاجان، اگر این سی و سه پل اصفهان هم بود تا به حال تمام شده بود! و همین سنتور را که زرد رنگ بود، بعدها به معرفی حسین صبا، استاد هنرستان موسیقی ملی، آقای خالقی رئیس هنرستان برای ادارهٔ هنرهای زیبای کشور خریدند، که در کلاس درس حسین صبا، ازآن استفاده می‌شد.

□

درمجلس ناظمی، حتی اگر بسیارهم طولانی باشد، هیچ حرفی جز صحبت حبیب و سنتور و ابوعطا نمیشنوی. وی به طوری تحت تأثیر استاد خود حبیب سماعی است، که هر موقع نام او را می‌شنود یا به زبان می‌آورد، چشمانش پراز اشک می‌شود و تمام کلامش حاکی از حق‌شناسی و تمجید از این استاد گرانقدر است، و هر وقت مضرابهای مخصوص استاد را می‌نوازد و یا از پنجهٔ هنرمندی می‌شنود، می‌گوید: «بوی ساز حبیب را می‌دهد»...

درمورد کوکهائی که، در قدیم روی سنتور می‌کردند سئوال می‌شود. می‌گوید: «حبیب درس را با راست کوکها شروع می‌کرد، که مطابق با کوکهای متداول و معمول امروز[16] بودند. بعد با شاگردان قدیمی‌تر، چپ کوکها را، از این پرده‌ها شروع می‌کرد. شور از خرک ششم (شوردو که علائم ترکیبی آن به ترتیب سه بمل و یک کرن بعد از کلید است[17]) که ابوعطا، افشاری و دشتی هم به نسبت همین شور اجرا میشد. بیات ترک از خرک دوم (بیات ترک فا، که علائم ترکیبی آن به ترتیب یک بمل و یک کرن بعد از کلید است). اصفهان از خرک دوم (اصفهان فا، باعلائم ترکیبی سی بمل، می بکار[18]، لابمل، رکرن) که همایون هم در همین گام اجرا می‌شد. نوا، از خرک ششم (نوای دو، با علائم ترکیبی سی بمل، می‌بمل، لا کرن). سه‌گاه روی خرک اول (سه‌گاه می‌کرن، با علائم ترکیبی سی‌بمل، می‌کرن، لاکرن) و ضمناً سه‌گاه روی خرک هفتم (سه گاه رکرن، با علائم ترکیبی سی‌بمل، می‌بمل، لابمل، رکرن و سل کرن). ماهور وراست پنجگاه از دو پرده، هم از خرک پنجم (ماهور سی بمل، باعلائم ترکیبی سی بمل، می‌بمل) و هم از خرک ششم (ماهور دو). چهارگاه از خرک ششم (چهارگاه دو، باعلائم ترکیبی، لاکرن، رکرن بعد ازکلید) اجرا می‌شد[19].

اضافه می‌کنم که در آن زمان همه، از جمله نوازنده روی زمین می‌نشستند و هنگام نواختن سنتور، ساز را روی جعبه[20] خودش می‌گذاردند. همان گونه که ما در کلاس مشق حبیب، عمل می‌کردیم، و در جمعهای کوچک سنتور را روی بالش قرار می‌دادند».

□

ناظمی مراحل اولیهٔ ساخت سنتورهایش رادر کارگاه نجاری کوچکی، که هر چند سال یکبار، سه چهار ماهی، به آنجا رفت و آمد می‌کند، باهمکاری استاد کار قدیمی و باوفایش «لئون» به انجام می‌رساند، و بعد از گذراندن مراحل اولیه، بقیه کارها را که نازک‌کاری و مراحل تکمیلی است، خود در منزل انجام می‌دهد.

مشخصهٔ سنتورهای ناظمی، گذشته از آن که، بسیار ظریف، زیبا و تمیز ساخته می‌شوند، آن است که، دارای صدای پاک و شفاف می‌باشند، واگر درست مضراب بخورند، صدا بین تمام خرکها یکنواخت و منظم و متعادل است، و چنانکه بااصطلاحات فنی بگوئیم، این امتیاز را دارندکه، مشکل گز زدن و نقه داشتن در آنها حل شده است. در شرایط مساوی با سنتورهای دیگر، در مقابل مشکلات احتمالی، که ممکن است طی سالهای طولانی، درمقابل عوامل جوی بوجود آید، مقاوم‌تر هستند. (این سنتورها تقریبا ازسال ۱۳۳۰ش. طرح و ساختمان اصلی خود را پیدا کردند).

گفتگو را در روش ساختن سنتور، ادامه می‌دهیم. می‌گوید: «**دست ازسر این شاگرد نجار بردار**». اصرار می‌کنم و حدود توضیحات را به اختیار خود او می‌گذارم. می‌گوید: «**اصل مهم، عشق به نتیجهٔ آن است**». منظورم ذات خوب ساختن است. یک تکه چوب آماده می‌شود تا امواج موسیقی را زلال، پاک و مطبوع منعکس سازد. چیزی که برای یک سازنده اهمیت فراوان دارد. شناسائی خود سنتور است. سازندهٔ سنتور، باید با صدای این ساز آشنا باشد و با مضراب سرو کار داشته باشد. حالت سیم را زیرمضراب و صدادهندگی آن را بشناسد. اصولاً ساز به طریقی ساخته شود که صدای واقعی سنتور به وجود بیاید.

مهم دیگر آن است که، کلیه لوازم، درنهایت دقت و وسواس ازبهترین نوع آن انتخاب شده، ودر کوچکترین و ساده‌ترین قسمتها، دقت و توجه فوق العاده ای صرف گردد. حتی یک دهمهای میلیمتر دست کم گرفته نشود.

اساس کار، انتخاب چوب و شناسائی آن و تشخیص گره‌ها و رگه‌ها و موجهای چوب است. به طور کلی ساختمان سنتور، بر سه اصل استوار است: انتخاب چوب مناسب، تراش صفحه‌ها و پل گذاری.

در صنعت، کُنده چوب، هرچه کهنه‌تر و سالخورده‌تر باشد، ارزش زیادتری دارد. این کنده‌ها هم، در درون خود، قسمتهای سفت و قسمتهای پوک‌تری دارند، و دارای توانائی یکسان نیستند. ازچوب به نحوی باید استفاده کرد که دگرگونی‌هایی که در قسمت جوانتر انجام می‌شود، ضرری به بار نیاورد. مثلاً تختهٔ پیر و کهنهٔ گردو، از چوبهایی است که خیلی کم حرکت می‌کند. چوب باید در فصل پائیز بریده شده باشد که شیره‌های نباتی آن روان نبوده و درخت به خواب رفته و غیرفعال باشد. می‌دانیم تقریباً، نیمی ازوزن چوب تازه بریده شده را آب تشکیل می‌دهد، البته مقدار آب هر چوب بستگی به محل رشد و نوع آن درخت دارد. چوب کهنه، آب و مقداری از شیره‌های نباتی خود را از دست می‌دهد ابتکار را در صنایع دیگر، به وسیلهٔ بخار آب انجام می‌دهند، و شیره را رقیق و حل کرده و ازبین می‌برند، ولی در روش سنتی آن را زیر پهن[21] قرار می‌دهیم و از دم و بخار حاصله استفاده می‌کنیم. این کار یعنی عمل شیره‌زدائی، اگر به طور طبیعی انجام شود، زمان درازی می‌برد. بقایای این شیره و صمغ را با داروهای خاص بیرون می‌کشیم. چوب باید ازکلیهٔ مواد زائد درون خود، حتی الامکان پاک





شود، و از وزن آن نسبت به زمان بریده شدن، چندین برابر کاسته شود. چوبی که به این طریق آماده باشد، پس از کاربرد تغییر شکل نمیدهد. بعضی از چوبها را، بعلت آنکه چربی و صمغ زیادی در خود دارند و عاقبت هم بطور دلخواه ازاین مواد پاك نمی‌شوند، برای کار سنتورسازی نمی‌پسندم، مانند چوب فوفل. به طور کلی باید به این مرحله از مهارت رسید که وقتی به چوب منتخب خود نگاه می کنی، صدای حاصله از آن را بتوانی پیش‌بینی کنی. اینکار ممکن است مبنای علمی صحیحی هم داشته باشد، ولی برای ساختن آلات موسیقی، بدون ادراك و احساس انسانی غیر ممکن است و کار، ماشینی از آب درمی‌آید. همان طور که گفتم، یك تکه چوب، در درون خود حالات مختلفی دارد. سختی و نرمی قسمتهای مختلف چوب را، هم به وسیلهٔ ابزار تجاری و هم از شکل ظاهری آن می‌شود تعیین کرد. چون قسمتهای سخت، الیاف باریکتر و به هم فشرده‌ای دارند، درحالی که قسمتهای نرم، الیاف کلفت و دور از هم. من محاسبه می‌کنم، که پوکی یا سفتی یك تکه چوب، بعد از ساخته شدن سنتور، زیر فشار کدام خرك‌ها قرار بگیرد. هم اکنون من چوبهایی دارم که سی سال است زیر بهن خوابیده‌اند.

من بهترین چوبها را برای سنتورهای «سل» کوك و «لا» کوك، چوبهای آزاد، گردو و جنگلی [۲۲] قنداقی میدانم. تراش چوب در سنتورهای بزرگ و کوچك، پر صدا و کم صدا، تفاوت دارد. چوب صفحهٔ رو، باید رگ مخصوص به خود را داشته باشد.

تراش صفحهٔ رو و محاسبهٔ تحمل فشار چوب، در زیر خرکهای مختلف، خیلی مهم است. حتی گاهی صفحهٔ رو با چهار قطر مختلف تراش می‌خورد.

تودماغی خواندن و یا بازخواندن یك سنتور نیز مربوط به انتخاب نوع چوب آن است. جای گل‌ها، در بازدهی صحیح امواج، خیلی اهمیت دارد، که به چه اندازه و در زیر کدام سیمها قرار بگیرد.

پل گذاری در نوع صدا تأثیر بسیار دارد، که مثلاً صدای زیاد و بلندی ایجاد کند، یا مجلسی و آرام باشد. بیشترین نقصی که در صدای یك سنتور به وجود می آید مربوط به پل گذاری می‌شود. در پل گذاری، علاوه بر محاسبات ریاضی، تا اندازه‌ای هم حساسیت‌های انسانی دخالت دارد. با در نظر گرفتن نوع وحالت چوب، در هر سنتور به طور جداگانه، فقط با تفاوت چند میلیمتر اختلاف در محل پل، تأثیر صدای خاصی را که می‌خواهیم به دست می‌آوریم. سنتورها هر کدام بنا به وضیعت خاص خود واجتماع ریزه‌کاریهای مختلف، شخصیت مستقل و جداگانه‌ای

دارند. رگلاژ یا تنظیم، آخرین کاری است که روی یك سنتور آماده انجام می گیرد، تا صدائی که شایستهٔ یك ساز خوش صداست به وجود بیاید، و اینجاست که سنتور شخصیت ممیزهٔ خود را نسبت به یك تکّه چوب معمولی به دست می آورد.

شنیده‌ام که بعضی‌ها، ساز را در مناطق مرطوب، مدت زمان زیادی بدونْ مراقبت نگه می‌دارند. و یا اصولاً توجه کافی به نگهداری آن ندارند و سهل انگاری خود را به پای سازنده میگذارند. خودم نمونه‌هائی از این مورد را دیده‌ام. من همیشه سعی کرده‌ام داروبی مصرف کنم که چوب در مقابل عوامل جوّی (چون برودت و رطوبت) مقاومت بیشتری پیدا کند. مراقبت از ساز، آموزشی است که باید به نوآموزان داده شود. ساز که از یك مادهٔ واحد طبیعی درست نشده، جمع کردن مواد مختلف و اجزائی از اجناس گوناگون، در یك واحد، رسیدگی و نگاهداری هم می‌خواهد. حتی تغییر ناگهانی آب وهوا، به نسبت محیطی که ساز در آن ساخته شده، ضرر دارد. بهتر است وقتیکه با ساز کاری نداریم، برای محافظت از ضربه‌ها و خطرات احتمالی، آن را درون جعبه نگاه داریم، هرچند سال یکبار پاك کردن سیمهای کهنه با یك پنبهٔ نفتی خوب است وزنگ وچربی را ازروی سیمها میگیرد. اگر در مناطق خیلی مرطوب از وسائل رطوبت گیر، درون جعبه سنتور، استفاده شود خوب است. داخل خود سنتور احتیاجی به تمیز کردن ندارد، ولی سازهای قدیمی را، که خوب نگاهداری نشده باشند، میتوان با فشار باد متناسبی تمیز کرد.

نوازنده نباید با یك تکنیك مشخص و یکنواخت، درست همان ضربهٔ مضرابی را که روی سنتور «لا» کوك فرود میاورد، روی سنتور یازده خرك هم به کار ببرد. مضراب زدن باید با نوع صدای ساز تنظیم گردد. محل فرود آمدن مضراب بر روی سنتور نیز مهم است که تولید هارمونیکهای نامطلوب نکند. بهترین نقطه تقریباً فاصلهٔ سه تا چهار سانتیمتری

خرك است.

باید سعی شود از چسب‌های شیمیائی کمتر استفاده شود. بهترین چسبی که برای وصل کردن قطعات چوب به کار می‌رود، سریشم گرم یزد است، چون منبع حیوانی دارد و از استخوان چهارپایان گرفته می‌شود، و بااضافه کردن ژلاتین که از استخوان ماهی بدست می آید، چسب مناسبی میشود.

همچنین رنگی که فقط به منظور جلا وتمیزی به چوب زده می‌شود، از جوشاندن چند گیاه تهیه می‌شود. مثل پوست گردو، پوست انار، زاج سبز، صمغ و غیره... از رنگهای شیمیائی که با قشر کلفتی روی چوب کشیده می‌شوند و منافذ چوب را مسدود می‌کنند، و رگه‌ها و موجهای زیبای آنرا محو می‌سازند باید پرهیز نمود.

فلزی که در ساختن گوشی‌ها و سیم گیرها و مفتول روی زهوار به کار می‌رود، باید ضد زنگ بوده و در اثر اصطکاك سائیده نشود. مفتول نقره‌ای که آب کُرُم دارد، دراندازه‌های مناسب خوب است. به شرط آن که بیشتر از شصت هفتاد درصد خشکه نباشد. ضمناً آنقدر نرم نباشد که خم گردد.

در سنتورهای ساخت قدیم، سوراخ گوشی‌ها را روی کلاف، با متهٔ یك سره و یك اندازه در می آوردند. یعنی تمام طول سوراخ یك اندازه بود، و گوشی مخروط در آن کار می گذاشتند. گوشی‌های مخروط، درون سوراخ یك سره، نقطهٔ اتصّال بسیار کمی داشت، و به این ترتیب سنتور خوب کوك نمی گرفت و به‌خصوص کوکهای بالا را که فشار بیشتری بر گوشی و کلاف وارد می‌سازند تحمل نمی‌کرد. حتی بعضی‌ها درون سوراخ گوشی را توی کلاف با حرارت می سوزاندند، که چوب خورده نشود و جا باز نکند. یکی از ابتکاراتی که با تجربه به دست آوردم، این بود که گوشی و سوراخ، هر دو را در یك اندازه و مخروط گرفتم، وچون هر دو مساوی هستند، به خوبی یکدیگر را جذب کرده و زمان ثابت

بودن کوك، طولانی تر شده است. درون سوراخ را با برغوی هم اندازه باسوراخ، صاف و تمیز می کنیم و گوشی‌های تراش خورده را، به راه مناسب سمباده می کشیم. با اینکه گوشی‌ها را ماشین تراشکاری می تراشد، ولی اغلب چند دهم میلیمتر اختلاف در قطر آنها دیده می شود. از جا به جا کردن گوشی‌ها، در سوراخهای مختلف باید پرهیز کرد. چون هر گوشی، برای همان سوراخ خودش با دست جاسازی می‌شود، و ضمن آنکه گوشی در محل خود نرم و روان می گردد و کوك کردن را آسان و بدون فشار می کند، از نظر زیبائی هم، ردیف و منظم و یك اندازه به نظر می آید. موقع کوك کردن، گوشی‌ها را به طرف داخل فشار ندهید. اگر گوشی بعد از مدتی در جای خود سفت شد، تنها راهش تمیز کردن سوراخ گوشی و خود گوشی از زنگ و جرم است، و با کشیدن سمبادهٔ نرم به آن در جهت مناسب، دوباره گردش آن روان خواهد شد. هرگز گوشی‌ها را با زدن ضربه به طرف داخل فشار ندهید که چوب را خراب می کند. گوشی‌های سفت شده و غیرروان ، در بد خواندن ساز تأثیر دارد. مانند خواننده‌ای که گلویش را گرفته باشند، و دراین حالت، ساز تیز سخت و با فشار کوك می شود واغلب کوك، درست جائی که می خواهیم نمی ایستد.

فلز کلیدی که برای کوك کردن سنتور از آن استفاده می‌شود، با توجه به تفاوت قطر مفتول باید همان شرایط فلز گوشی‌ها را دارا باشد، و دراثر تماس زیادی که با گوشی‌ها دارد سائیده نشود. سوراخ کلید باید درست به اندازهٔ سرگوشی باشد و همدیگر را خوب بگیرند. آن قسمت از کلید که در دست می گیریم باید فرم وضخامت مناسبی داشته باشد و به اصطلاح خوش دست باشد.

خرکها برای همهٔ سنتورها، از چوب گردو ساخته می‌شود، و از همان رنگی برای آنها استفاده می کنیم، که برای خود سنتور بکار می بریم. اندازهٔ خرکها در سنتورهای کوچك و بزرگ (نه، ده، یازده خرك و لاکوك) چند میلیمتر تفاوت دارند، در سنتورهائی که از چوب خیلی محکم یا متوسط ساخته می شود نیز، اندازهٔ خرك متفاوت است. برای چوبهای محکم (مثل آزاد) خرکهای بلندتر، و برای چوبهای به نسبت سبکتر (مثل گردو) خرکهای کوتاهتر به کار می‌بریم، و این اندازه‌های ارتفاع خرك، بین بیست تا بیست و چهار میلیمتر متغیر است.

اندازهٔ یك دست خرك (تعداد هجده عدد برای سیمهای زرد و سفید) که در یك سنتور به کار می‌رود، برای همان سنتور میزان می‌شود. مفتول روی خرك، معمولا ساچمه، به قطر دو تا دو و نیم میلیمتر و به طول هفده میلیمتر است.

به طور خلاصه، ساختن یك سنتور این مراحل را طی می کند: چوب خشك و کهنه و آماده شده را به اندازه‌های دلخواه بریده، و به فرم قطعات کلاف و صفحه‌ها آماده می کنیم. چوب کلاف را درطرف گوشی‌ها بطور رابوت[۲۳] به کار می‌بریم که فشارگوشی‌ها چوب را نترکاند. قطعات کلاف را (ضلع‌های بزرگتر و کوچکتر و اضلاع جانبی) طوری به هم زبانه کرده و می‌چسبانیم که درزها کاملا جذب وجفت و یك تکه به نظر بیاید.

سوراخهای گوشی و سوراخهای سیم‌گیر را بعد از خط کشی، با مته روی اضلاع جانبی، و سوراخی درست در وسط طول ضلع بزرگتر، ایجاد می کنیم (این سوراخ، موارد استفادهٔ بسیاری دارد از جمله، برای کار گذاردن پل تنظیم، برای تغییرات احتمالی که در وضع پلهای ثابت ممکن است پیش بیاید و در صورتیکه پلی در طول زمان بیفتد، از این سوراخ بیرون آورده و دوباره کار گذارده می‌شود. شاید بتوان گفت دریچهٔ ارتباطی است بین سازنده و پل‌ها. دیگر آنکه کار حمل و نقل را بدون ترس از لغزیدن وزمین افتادن ساز آسان می کند، و در ضمن برای خارج کردن امواج از درون جعبه کمکی برای گلها به حساب می‌آید، اندازهٔ این سوراخ نیز مهم است و معمولاً به اندازهٔ قطر انگشت سبابه می‌باشد). سپس گلها را روی صفحهٔ رومشبك کرده، زائده‌ها و تراشه‌های حاصل از این کارها را با سوهان یا سمباده کاملا صاف کرده و از بین می‌بریم، که توی کار هم تمیز باشد. در اینجا بسته به موقعیت چوب، گاهی در اول، صفحهٔ رو، و گاهی در اول صفحهٔ زیر را، وصل می کنیم. آنگاه پلهای اصلی را در جای خود سریشم کرده، صفحهٔ دیگر را می چسبانیم. بعضی چسبها چوب را می‌دواند وجای آن را تازمان خشك شدن کمی می‌لغزاند، حتی اگر با گیره‌های مخصوص نگهداشته شوند. باید دقت کرد، که کار تمیز باشد و درزهای بین قطعات چوب تا حد امکان جفت باشد. بعد از وصل کلاف به صفحه‌ها، دوباره تراش هر دو صفحه به دقت کنترل میشود. برای کنترل صفحهٔ رو بخصوص، از وسیلهٔ سنتی خاصی استفاده می‌کنیم. زهوار را می چسبانیم وجای مفتول را روی آن درمی آوریم.

برای روی زهوار معمولاً از مفتول یك و نیم یا دو میلیمتری استفاده می‌شود.

در این موقع با کار گذاردن یك گوشی و یك سیم‌گیر در محل نت «دو» یا «سی» فقط یك سیم بر روی سنتور می‌اندازیم، و با کارگذاردن یك خرك صدای آن سیم را امتحان می کنیم. سپس خرك را برداشته وطنین امواج درون جعبه سنتور را، یك بار با به صدا در آوردن سیم، ویکبار با تلنگرهائی که به صفحه‌ها می‌زنیم، کنترل می‌کنیم. گوش باید به این کار عادت داشته و بداند که کدام صدا را می‌خواهد بگیرد، و چنانکه تغییری در تراش یا تغییری در سایر قسمتها لازم باشد انجام می گیرد. بعد از این مراحل، جعبهٔ مجوف آماده را سمباده می کشیم تا کلیه سطوح کاملا نرم وصاف شود و برای رنگ خوردن حاضر باشد.

دیگر کارگاه را ترك می کنیم و بقیه مراحل در منزل، با حوصله و به دست خودم انجام می گیرد.

رنگی به دلخواه، کمرنگ‌تر یا پررنگ‌تر، آماده می کنم، و به جعبه سنتور می‌زنم و چند روز می گذارم تا خوب خشك شود. رنگهای کمرنگ را برای سنتورهای بزرگ نمی‌پسندم چون انعکاس نور آن بیشتر میشود وچشم را میزند، و ساز را بزرگتر نشان میدهد. غلظت رنگ باید متناسب با نقش رگه‌های چوب باشد و آن را از بین نبرد، و زیبائی‌های آن را نپوشاند. وقتی رنگ خوب خشك شد، گوشی‌ها را سوار کرده و مفتول‌های سیم‌گیر را میکوبیم. با توجه به آنکه سوراخهای سیم‌گیر قبلا آماده شده، منظور از کوبیدن سیم‌گیر آن است که یك سر مفتول سیم‌گیر، کاملا سوهان خورده ونرم و شکیل است، مانند سر مفتول روخرکی. سردیگر چیده شده و زبر است ودرون سوراخ سیم‌گیر، پس از کوبیده شدن، درچوب گیر کرده ومحکم می گردد وحرکت نمی کند. در مورد کار گذاردن گوشی‌های «می» خرك اول سیمهای زرد و «فا» خرك نهم سیمهای سفید باید دقت بیشتری صرف گردد. چون پائین‌ترین و بالاترین گوشی‌ها هستند و به علت آنکه محل وصل و زاویهٔ دو قطعه از چوب کلاف است. گوشی‌ها به عمق بیشتری در چوب فرو می‌روند.

نُه‌سیم زرد (سیمهای اول خرکهای زرد) و نُه سیم سفید (سیمهای اول خرکهای سفید) بر روی سنتور بسته می‌شوند، و بعد شکاف جای سیمها، روی زهوار، با در نظر گرفتن اختلاف قطر گوشی‌ها وسیم گیرها، و با فاصلهٔ تقریبا دو میلیمتر، خط زده می‌شود، که بعدها چوب زهوار، با فشار کوك نبرد. (این هم موفقیتی است که طی سالها، با تجربه کامل گشته است). سپس تمام سیمهای زرد و سفید، از پائین به بالا، به ترتیب و با دقت بسته می‌شوند. یك دست خرك، ردیف و میزان شده، زیر سیمها قرار می گیرند، به طریقی که خرکهای سیمهای سفید تقریبا در فاصلهٔ یك سومی طول سیم، در طرف چپ سنتور قرار بگیرد، (طول سیم از محل مفتول زهوار طرف چپ تا محل مفتول زهوار طرف راست است) و طرفین خرك، باید درست فاصله هنگام بخواند، و خرکهای سیمهای زرد را، چنانچه بخواهیم از پوزیسیون چهارم استفاده کنیم در فاصلهٔ تقریباً یك هشتمی طول سیم از طرف راست سنتور می گذاریم. در این حالت هم باید دقت کنیم، که پشت و جلوی خرك نسبت به هم سه هنگام فاصله را بخواند. ودر غیر این صورت، در سنتورهای نه خرك «سل» کوك، اولین خرك سیمهای زرد را نسبت به مفتول زهوار طرف راست، در فاصلهٔ سیزده سانتیمتری و نهمین خرك همین سیمها را در فاصلهٔ تقریبا پنج سانتیمتری مفتول قرار داده و هفت خرك باقیمانده را، درست در طول خط این دو نقطه می گذاریم. در دوطرف سنتور، خرکها باید به نسبت اولین و آخرین خرك کاملا ردیف ودریك خط قرار بگیرند. در تمام سنتورها، ارتفاع خرکهای سیمهای زرد تقریباً یك میلیمتر کوتاهتر از خرکهای سیمهای سفید است.

یك طرف طول سیم، که به سیم گیر انداخته میشود، باید حلقه شده، و درست هفت دور، ریز و منظم و به دور خود بپیچد (اضافهٔ سیم،با سیم چین جدا میشود که بعدها به دست گیر نکند).

حلقهٔ سیم را به سیم گیرمی اندازیم، و آن را از روی شکاف خودش، که بر روی زهوار خط زده شده است گذرانده به طرف راست سنتور می‌بریم، و تقریباً شش سانتیمتر بلندتر از طول اصلی، آن را قطع می کنیم. پیچ و تاب حلقوی سیم را رد کرده، و آن را در سوراخ گوشی فرو می‌بریم. نوك سیم باید چند میلیمتر، از طرف دیگر سوراخ گوشی بیرون بیاید. این اضافه را روی خود گوشی می‌خوابانیم و بقیه سیم را، ردیف و پهلوی هم، به طرف بیرون، به دور گوشی می‌پیچیم، که آخرین دورچون به طرف داخل کشیده می شود، حلقه‌های پیچیده شده قبلی را محکم می‌گیرد. در این طرف هم باید توجه داشت، زائده‌ای به وجود نیاید، که دست را زخمی کند.مرحلهٔ سیم اندازی سنتور باید با حوصله و دقت انجام گیرد، چون سیمی که با اصول صحیح انداخته شود، قدرت نگاهداری کوك را زیاد می کند. دوضلع جانبی سنتور، بعد از سیم اندازی، باید کاملا صاف و نرم باشد.

برای سیمهای زرد و سفید، ازسیم شمارهٔ چهل صدم میلیمتر استفاده می‌شود، وگاهی به ندرت شمارهٔ سی و هشت نیز به کار می‌رود. جنس سیم نباید بیش از حد فنری، و یابعکس خشك باشد. سیم خشك، بد پیچیده می‌شود، و زود پاره می‌شود، وسیمی که حالت فنریت آن زیاد باشد، تا وقتیکه کوك جا بیفتد، زیاد کشیده ونازك می‌شود، صدای خوبی ندارد ودیر کوك می گیرد.

وسعت صدای سنتور نه خرك «سل» کوك در سه پوزیسیون از Mi^2 تا Fa^3 است وچنانکه ازپوزیسیون چهارم استفاده شود یك هنگام اضافه می گردد.

اولین کوك را یك پرده پائین تر می گیریم. و بعد از چند روز کوك اصلی را روی سنتور می کنیم. به این ترتیب، فشار کم کم، به صفحه وارد شده و چوب موقعیت خود را به آرامی به دست می‌آورد. در کوك اصلی، بعد از امتحان لازمه از کیفیت صدا، سنتور مضراب خورده و آماده، باید رگلاژ شود که قسمت مهمی است. صدای سنتور، در وضعیت جدید باید با پل رگلاژ شود، همانطور که هر چندین سال یکبار، ساز باید بازبینی شود. نود درصد از سنتورها به رگلاژ در سالهای بعد، نیازی پیدا نکرده اند. همچنین اغلب سنتورهایی که در سالهای اخیر ساخته شده‌اند، احتیاجی به آخرین تنظیم نداشته‌اند.

تاکنون در استخوان بندی اصلی، ازیك معیار کلی پیروی کرده‌ام، ولی بنا به وضعیت و حالت چوب، ریزه کاریها را تغییر داده‌ام. چوبهایی که تا به حال در سنتورسازی امتحان کرده و به کار گرفته‌ام از این قرارند: چوبهای گردو، توفل، افرا، سرو آزاد، جنگلی قنداقی و آزاد، و همانطور که قبلا گفتم چوب آزاد و گردو راترجیح می‌دهم. معمولا در تمام قسمتهای سنتور از یك نوع چوب استفاده می‌شود، ولی در چند مورد سنتورهایی ساخته‌ام که بنا به احتیاج قسمتهای مختلف، از چند نوع چوب در ساختمان آنها





استفاده کرده‌ام، مثلاً سنتوری که صفحه‌هایش از چوب آزاد است و کلاف آن از چوب افرا، که پیشانی این ساز موجهای بسیار زیبایی دارد.

برای ساختن مضراب نیز تا به حال، جوبهای زیادی امتحان شده و به کار رفته‌اند. مثل چوبهای گردو، شمشاد، یاس بنفش، گلابی و غیره. ولی بهترین چوب را برای مضراب، چوب کندهٔ گل سرخ و چوب ازگیل و گردو می‌دانم، که وزن مناسب را به مضراب می‌دهند. یاس بنفش فقط زیباست، گلابی سبك است و شمشاد را اصلا نمی‌پسندم. حبیب همیشه سفارش مضراب ازگیل را می‌کرد. چون برخورد چوب از انواع مختلف، با سیمها، صدا دهندگی‌های متفاوتی دارد.

قدیم، همهٔ نوازنده‌ها، بامضراب لخت سنتور میزدند ونمد پیچیدن سر مضراب در سی سال گذشته معمول شد. نوازندگان قدیمی که می‌خواستند بنابه موقعیت، صدای کمتری ارائه دهند، روی سنتور خود، پارچه می‌کشیدند، چنانکه در «سرگذشت موسیقی» روح‌الله خالقی به این عمل محمدصادق‌خان اشاره شده است. درمورد نمدپیچ شدن سر مضرابها، به علل زیاد و گوناگونی می‌شود اشاره کرد و از جمله: استفاده از سنتور را در ارکسترهای بزرگ می‌توان نام برد، چون صدای مضراب لخت، بر روی سیم تیز است. □

اول بار در سال ۱۳۳۷ش، یك جفت سنتور «لا» کوك ساختم، که هر دوی آنها نزد آقای پایور است. این سنتورها، چوب آزاد بی‌نظیری داشتند که به دست من رسیده بود. یادم می‌آید که دنبال چوب آزاد خوب و کهنه در اندازهٔ مناسب می‌گشتم، چون حبیب چوب آزاد توصیه می‌کرد و همیشه می‌گفت: «ناظمی، سنتور از آزادبسازه». موقعی که کاخ مرمر را می‌ساختند، تمام درها، سربخاری‌ها و دکورها را، از چوب آزاد ساختند، با اینکه بریدن چوب این درخت، به خاطر مصارفی که در صنعت دارد، ممنوع بود. با وجود این برای مصرف در کاخ مقداری از آن تهیه شده بود. یکی از استادکارهای نجار، بنام استاد تقی، که در ساختن تزئینات چوبی کاخ همکاری داشت، دو سه تکه از این چوب را در منزل خودداشت. سالها بعد خبردار شدم، آدرس او را پیدا کردم و به منزلش رفتم، دیدم بعله، داره. تکه چوبی بود بصورت الوار و به طول تقریبی یك متر، خیلی کهنه و بسیار ممتاز، به هفتاد تومان از او خریدم و آن دو سنتور را، از همان چوبها ساختم.

من می‌توانستم در طول چهل و چند سال گذشته، که در کار ساختن سنتورهستم، هر ماه چندین سنتور بسازم و بریزم توی دست و پا، ولی آنان که به روش من آشنا هستند، می‌دانند که هر چند سال یك بار، یك سری ده پانزده تایی ساخته‌ام، و لازم هم نبود غیر از این باشد. هر کدام از سنتورها، نزد من پرونده‌ای دارند حاوی، نوع چوب، تاریخ ساخته شدن، نام خریدار، قیمت فروش، نوار صدا و سایر مشخصات. بیشتر آنها را می‌دانم که در حال حاضر کجا هستند یا چند دست گشته‌اند. نوار صدای بعضی از آنها را که می‌شنوم، می‌فهمم آیابه رگلاژ احتیاج دارند یا نه؟ تا آنجائی که بتوانم، رد یکایك آنها را دنبال می‌کنم، ومتأسفم از این که بعضی از دوستان هنرمندم وقتی سنتورهای مورد نیاز خود را به دست آوردند، دیگر سالها می‌گذرد و حتی یك تلفن هم نمی‌کنند، که آقا، هنوز هستی یا نه؟

این سازها، فرزندان و نورچشمهای من هستند، دلخوشی و ثمرهٔ زندگی من هستند. هر کدام از آنها، روزهای خوشی از عمر مرا با خود دارند، و بسیاری از آنها، درددلهایی را که، با آنان در میان گذارده‌ام در خود ضبط کرده‌اند، بگذریم...

خودم همیشه سنتورهای نه خرك «سل» کوك و «لا» کوك را ترجیح می‌دهم، ولی تا به حال بنا به تقاضای دوستان هنرمندم، سنتورهای ده خرك و یازده خرك هم ساخته‌ام، می‌توانم بگویم، تاکنون جمعاً در حدود صدوبیست سنتور ساخته‌ام، که بیست عدد آنها، سنتورنه خرك «لا» کوك، و چهار عدد آن سنتور ده خرك بوده‌اند. یکی از این سازهای ده خرك، سیمهای زردش ده و سیمهای سفیدش نه خرك داشت، و امتیاز این سنتور آن بود که دو واخون داشت و دو خرك اول سیمهای زرد را میشد، دو واخون مختلف کوك** کرد، از تعداد بالا، چهار سنتور، یازده خرك وبقیه سنتورهای «سل» کوك نه خرك بودند.

ضمناً، به علت ساختن سنتور در کوکهای مختلف، و ساختن سنتورهایی که بیش از نه خرك دارند اشاره می‌کنم.

بعضی نقاشی‌های دورهٔ قاجاریه، و عکسهایی که از بعضی نوازندگان آن دوره باقی است سنتور را با خرکهای بیش از نه عدد نشان می‌دهد. سنتور دوازده خرك از قدیم مرسوم بوده است. شاید، علت آن بوده که خرکهای اضافی، امکان اجرای گوشه‌هایی را که به مناسبت محدودیت بعضی کوکها در روی سنتور، از اجرای آن صرفنظر می‌شده، به نوازنده می‌داده، و یا نوازندگان چیره‌دست،به قصد مرکب نوازی از آن استفاده می‌کردند، وچون ساز بم‌تر صدا می‌داده، گاهی وسعت صدای خواننده، نوازنده رابه‌استفاده از سنتورهائی که، از نه خرك بیشتر داشتند می‌کشانیده است. حال اگر بدبین باشیم، باید بگوئیم که، مشکل کوك کردن سنتور، بعضی نوازنده‌ها را وادار به استفاده از سنتورهای پرخرك میکند. این گروه، از پشت خرکها بهیچ وجه استفاده نمی‌کنند و به جای کوك کردن ساز، دائم خرکها را جابجا می‌کنند.

مسالهٔ کوك در سنتور خیلی خیلی مهم است. نواختن با سنتور ناکوك، اجر نوازنده و سازنده را از بین می‌برد. سخت کوك شدن سنتور، تنها نقطه ضعف این ساز است، و اگر نوازندگان، نیمی از وقتی را که صرف یاد گرفتن قطعات مختلف، و تمرین برای سریع اجرا کردن آن قطعات، و فراوان انباشتن مغز از مطالب و نوشته‌های گوناگون می‌کنند، صرف تمرین و ممارست وبدست آوردن مهارت در کوك کردن سنتور کنند، این نقص نیز، این چنین بنظر نمی‌آید. حاج آقا محمد شنیده بود، که حبیب در مجلسی گفته: «کوك سنتور مرا پیر کرده». البته با تجاربی که در این

زمینه به دست آمده، تا حد زیادی این عیب برطرف گردیده است[...]

□

... ناظمی، مردی است متدین، ساده‌دل، بی‌پیرایه، و هنگامی که با لهجهٔ شیرین یزدی خود صحبت می‌کند، محضرش بسیار گرم و دوست داشتنی است. خط بسیار زیبایی دارد. و به زبان انگلیسی آشناست. وی تنها، یك فرزند دختر به نام «شیرین» دارد که یادگار یك ازدواج ناموفق است. با این وجود همواره از زندگی خود راضی بوده و هست.

نام ناظمی، بر روی کارت کوچك سفید رنگی، در تمام سنتورهای ساخت او قرار دارد، و ازسوراخ گلها دیده می‌شود. از نوازندگی ناظمی آثاری بر روی صفحهٔ گرماقون[۲۵] موجود است. مانند همایون با آواز سعادتمند قمی،بیات ترك، ابوعطا وشور. و نیز آثاری بر روی نوار ضبط صو ت مانند سه‌گاه چپ کوك با تاج اصفهانی، سه‌گاه راست کوك و دشتی با استاد جلیل شهناز، و می گوید: «تمام، مطالب و مضرابهای حبیب است». این آثار به قبل از شکسته[۲۶] شدن دست ایشان تعلق دارد. وی در نوازندگی پنجه‌ای شیرین دارد و صاحب روش خاصی است.

ناظمی، که بارها به خاطر قیمت سنتورهایش، هدف تیرهای انتقاد قرار گرفته با تأثر می گوید: «مگر نمی‌شد که همه ساله تعداد بسیاری سنتور ساخت و راه سودجویی و تجارت هنری را پیش گرفت؟ ولی وقتی یك «جعبه»ی سنتورماتند را، آنگونه معامله می‌کنند، چطور می گویند قیمت‌های من گران است؟ هر چند سال یك بار، ساختن فقط چند سنتور، کدام نیاز مادی مرا برطرف می‌کند؟ آنان که به زندگی داخلی من از نزدیك وارد هستند، می‌دانند که نیازی به چنین پولهایی وجود ندارد، ولی یك «به به با ارزش» نیاز معنوی را ارضاء می‌کند. در این باره بهتر است از دوستانی بپرسید که سنتورهای من به طور «هدیه» دراختیار آنهاست. من اصولاً، ذات سنتورسازی را دوست دارم، وحالا که به این راه کشیده شده‌ام، باید وظیفهٔ خود را، در راه موسیقی کشورم، به انجام برسانم، و کاری کرده باشم که قابل بحث و حرف زدن باشد، و بشود آن را قدمی مؤثر به جلو خواند. این راه تکامل را تا آنجا می‌پویم، تا صدای سنتوری را که از استادم حبیب سماعی در گوش دارم و زندگی مرا به این مسیر کشانید بر روی سنتور پیاده کنم، هدف من انجام رسالت و کامل‌تر کردن صدای سنتور هر سری، از سری‌های قبل است».

گلهٔ دیگری که از ناظمی می‌کنند این است که چرا تا به حال شاگردانی تربیت نکرده، و نتیجهٔ تجربیات خود را به دیگری منتقل نکرده است، با توجه به این که از سالها قبل، همواره کلیهٔ امکانات به او پیشنهاد می‌شده است، می گوید: «شاگردها عجول و بی‌طاقت هستند، از همان گام نخست، جنبهٔ تجارتی کار را در نظر می‌گیرند، یالااقل آنهایی که من تا به حال دیده‌ام، این چنین بوده‌اند». و اسامی چند نفر را می‌شمارد. ناظمی اضافه می‌کند: «این ممکن است، که کلیهٔ رموز و ریزه کاریهای موفق را چند روزه در گوش شاگردانی خواند، ولی برای مراحل تجربی این هنر، باید زمان صرف کند و صبور باشد، و بهای پیشرفت را با صرف روزهای عمر بدهد، و این بسیار نادر است. سودجوئی در هنر، با چاقوی خود، سر خود را بریدن است. ممکن است در زندگی، رفاه بیشتری را نصیب شخص کند، ولی وقتی رفت، همه چیز با او خواهد رفت. قسم یاد می کنم، اگر امروز هم، کسانی پیدا شوند که مورد اعتمادم قرار بگیرند، و به توصیه‌های من عمل کنند، و راه و افکار مرا ارائه دهند، و هدفشان خدمت بی‌پیرایه باشد. خلاصه آن که «شاگردی کنند» و این صنعت را حفظ کنند، با کمال میل اسرار تجربی خود را در اختیار آنها قرار خواهم داد».

□

... سنتورهای ناظمی، با وجود تعداد کم آنها، در تمام دنیا، از ژاپن تا آمریکا، در دست هنرمندان است، و در سراسر ایران مشتاقان فراوانی چشم انتظارند، تا مگر ناظمی خسته، باردیگر راه کارگاه را پیش بگیرد، و با صدای مهربانش از پشت تلفن بگوید: «چند ماه دیگر هم صبر کن»! و البته صبر بسیار بیاید...

● به نقل از: «سنتور و ناظمی» نوشتهٔ ارفع اطرایی با اندکی تلخیص

توضیحات:

۱ـ اصطلاحات فنی، عیناً همان طور که آقای ناظمی به کار می برند، نوشته می‌شوند.

۲ـ اوایلی که گرفتن شناسنامه معمول شد، به دلائل زیادی، نظیر این اختلافات بسیار دیده شده است.

۳ـ برابر با شغل استانداری امروز.

۴ـ عربانه نوعی دایره زنگی بود که قطر دهانهٔ آن حدود پنجاه سانتیمتر بود.

۵ـ معادل ریال رایج امروزی.

۶ـ از علمای درویش، که هنوزهم مرقدش در تخت فولاد اصفهان زیارتگاه گروهی ازمردم است.

۷ـ استاد تار.

۸ ـ شعبان خان، پدر جلیل شهناز بودند، که فتحعلی خان جد ایشان، نیز از نوازندگان دربار ناصری بود، و سنتور میزد.

۹ ـ پدر یحیی، استاد تارساز.

۱۰ـ برنامه‌ها، همزمان با اجرا پخش میشد و برای پخش آنها قبلاً نوار ضبط نمیشد.

۱۱ـ اوایل تأسیس رادیو، سال ۱۳۱۹، این کار در بیشتر شهرها، در چهارراه‌ها و معابر انجام میگرفت.

۱۲ـ خانه‌ای بود بسیار بزرگ و زیبا، که قنات آب حاج علیرضاخانی نیز از آن عبور می کرد، و درخت بسیار بزرگ گل یخی در جلو ساختمان بود، که زمستانها، وقتی از شیشه‌های بزرگ پنج دری به بیرون نگاه می کردیم، خرمنی از گل دیده می‌شد. حبیب سماعی داماد سراج الملك بود و با خدیجه خانم دختر او، ازدواج کرده بود و تا آخر عمر با وی به سر برد.

۱۳ـ مشق کردن، اصطلاحی مرسوم بوده، به جای تعلیم دیدن

۱۴ـ حدفاصل صفحه رو، و صفحه زیر در ضلع کوچکتر سنتور.

۱۵ـ معلوم نیست بنام سماع حضور یا حبیب سماعی مشبك کاری شده بود.

۱۶ـ توضیح آنکه، استاد ابوالحسن صبا، نت‌خوانی و نت‌نویسی متداول امروز را برای سنتور تثبیت کردند، که یك پرده پائین تر ازکوکهای معمول درویلن باشد، ودر اینکه هر آواز ازکدام پرده وکدام خرك زده شود، ازهمان روال قدیمی برای سنتور استفاده کردند.

۱۷ـ برای آشنائی بیشتر به کتاب نظری به موسیقی، جلد دوم، تألیف روح‌الله خالقی، رجوع شود.

۱۸ـ بعضی فواصل درکوکهای قدیم، دقیقاً پرده یا نیم پرده کوك نمی شدند، و بحث مورد آنها به این مطلب مربوط نمی‌شود.

۱۹ـ در بین موسیقیدانان قدیم، برای سهولت کار، اصطلاحاتی لفظی وجود داشت، مانند راست کوك بمعنی جای صدای خوانندهٔ مرد، و چپ کوك، به معنی جای صدای خوانندهٔ زن، و نوازندگان و خوانندگان فقط از چند گام معین در راست کوك و چپ کوك استفاده میکردند. برای مثال بسیاری از صفحات موسیقی قدیمی، که خواننده در جای صدای خود نخوانده است. ولی با توجه به آنکه شادروان خالقی فرموده‌اند: یك موسیقیدان ورزیده، باید بتواند، هریك از دستگاهها و آوازها را، از بیست و چهار پرده، نیم پرده وربع پرده بنوازد و باز با توجه به آنکه امروزه خط و علائمی برای نوشتن اصوات و اصطلاحات، معمول و متداول است، میتوان دستگاهها و آوازها را به نام تنیك آنها خواند، و اینکه در دورهٔ حاضر، جای صدای خوانندگان مردو زن بعلت متفاوت بودن وسعت صدای آنان معیار خود را از دست داده، دیگر اصطلاح چپ کوك و راست کوك نیز کاربرد خود را ندارد.

۲۰ـ جعبه‌های قدیمی ازتخته به صورت ناموزون و بسیار سنگین ساخته می‌شد. جعبه‌های کوچکتر و سبکتری هم بودند که از پارچهٔ برزنت آستر کشیده شده ساخته می‌شدند، و وقتی که سنتور از آن خارج می‌شد، قالب و فرم خود را تا حد زیادی از دست می‌داد.

۲۱ـ فضولات کاملا خشك و کهنهٔ چهارپایان.

۲۲ـ چوب بسیار محکمی که قنداقهای تفنگ را ازآن میساخته‌اند.

۲۳ـ اصطلاحی در نجاری، سه قطعه چوب به طور راه و نیم راه (عمودی و افقی) روی هم چسبانیده میشود، که مجموع این سه قطعه، باید قطر دلخواه را بدهد.

۲۴ـ در تألیفات سنتور استاد ابوالحسن صبا، سیمهای خرك اول زرد، هنگام بم‌تر سیمهای خرك اول سفید کوك میشوند و کوك واخون معمول نیست.

۲۵ـ حوالی سالهای ۱۳۲۲ش. مؤسسه‌ای در خیابان نادری بود که به دنبال اشخاص اهل فن میگشت و صفحاتی پر می کرد و به خارج می فرستاد.

۲۶ـ دست چپ ناظمی، بر اثر سقوط از کوه شکست، و بعد از آن دیگر، انگشت شست دست چپ وی حالت عادی را پیدا نکرد.

● چند شعر از هرمان هسه*

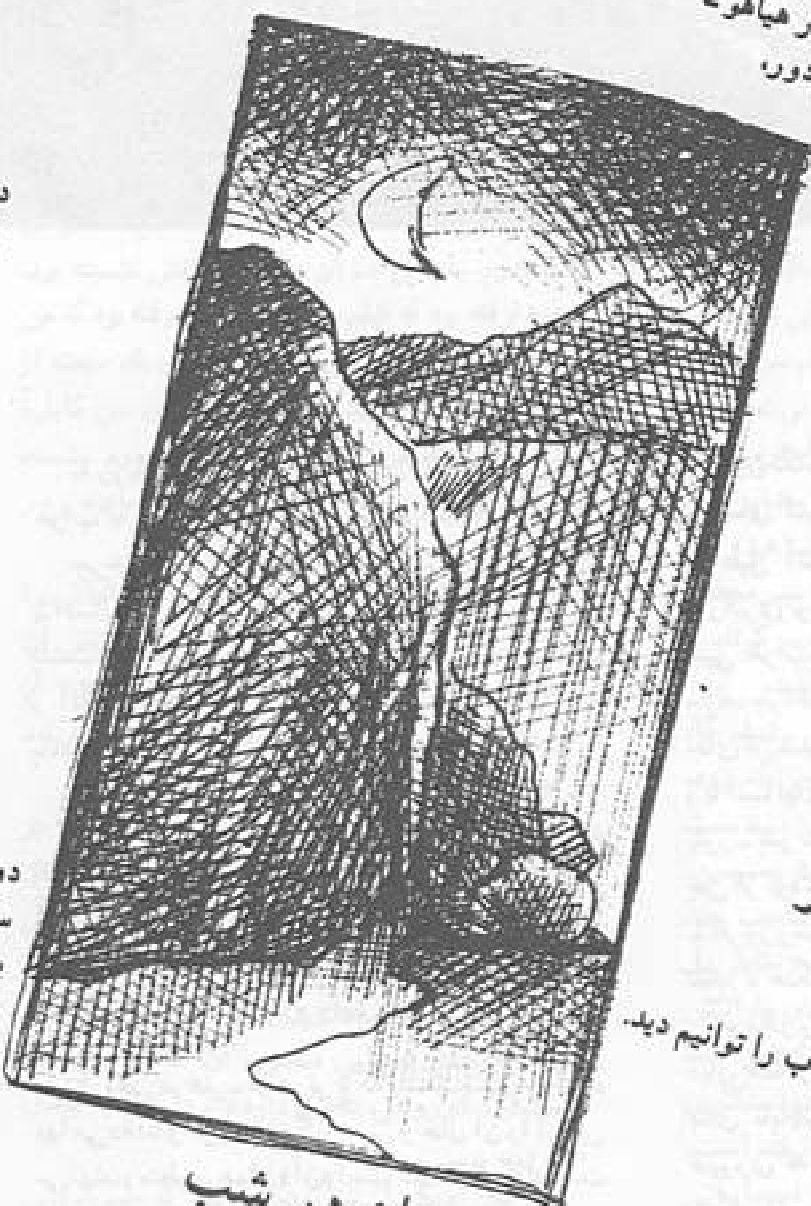
برلبهٔ روشن جاده

ترجمه از متن انگلیسی: بهرام رامهرمزی

آن طرفِ دشت

در آسمان، ابرها در حرکتند،
آن‌طرفِ دشت، بادها،
آن‌طرفِ دشت، کودکِ گمشدهٔ مادرم
در سرگردانی‌ست.

آن‌طرفِ خیابان، برگها می‌ریزند،
میان درختها، پرندگان در هیاهو ـ
آن‌طرف کوهها، خیلی دور،
باید خانهٔ من باشد.



در یک سفر

غم مخور،
شب خواهد رسید
آنزمان که لبخند زیرکانهٔ مهتاب را توانیم دید.
در گذرگاه سبز و زرد دشت
و آسوده،
دست در دست.

غم مخور،
آن زمان، زود خواهد رسید
که بتوانیم آسوده باشیم
و صلیبهای کوچك گورمان
در کنار هم بایستند
بر لبهٔ روشن جاده،
و ریزش باران و برف
و آمد و رفت بادها...

کوهستان در شب

دریاچه مرده است،
مرداب، سیاه در خوابش،
در رؤیایی زمزمه می‌کند.
کوه‌ها، تهدیدوار پخشند،
وسیع و گسترده در دشت،
در بی‌قراری،

آنها عمیق نفس می‌کشند و خود را نگه می‌دارند،
سخت فشرده به یکدیگر،
در تنفسی عمیق،
پر از نیروهای خاموش‌اند
و هیجان اسراف می‌کنند.

چه روزهای سنگینی

چقدر روزها سنگینند،
هیچ آتشی نیست که مرا گرم کند،
هیچ خورشیدی با من نمی‌خندد،
همه چیز برهنه می‌شود،
همه چیز سرد و بی‌ترحم است،
و حتی معشوق
ـ ستاره‌های روشنی که با چشم حسرت به پایین
می‌نگرند. ـ
از آن موقع که در دلم آموختم:
عشق می‌تواند بمیرد!

سرنوشت

درخشم و سر درگمی‌هامان
چون بچه‌ها رفتار می‌کنیم،
باز می‌ایستیم،
بی‌خود شده از خویش
گرفتار شرم احمقانه.

سالهای انباشته شدهٔ گذشته
در عذابشان، به انتظارند.
حتی یك راه هم برنمی‌گردد
به باغ جوانی‌مان.

کودکی

دورترین درّه‌ام تویی
سحر شده و پنهان.
بارها در عذاب و غم، به سویم آمدی
از دیار سایه‌هایت.
چشم‌های افسانه‌ای‌ات را گشودی،
تا من ـ این گمشده در توقفی آنی ـ
تمام خودم را،
در تو گم کنم.

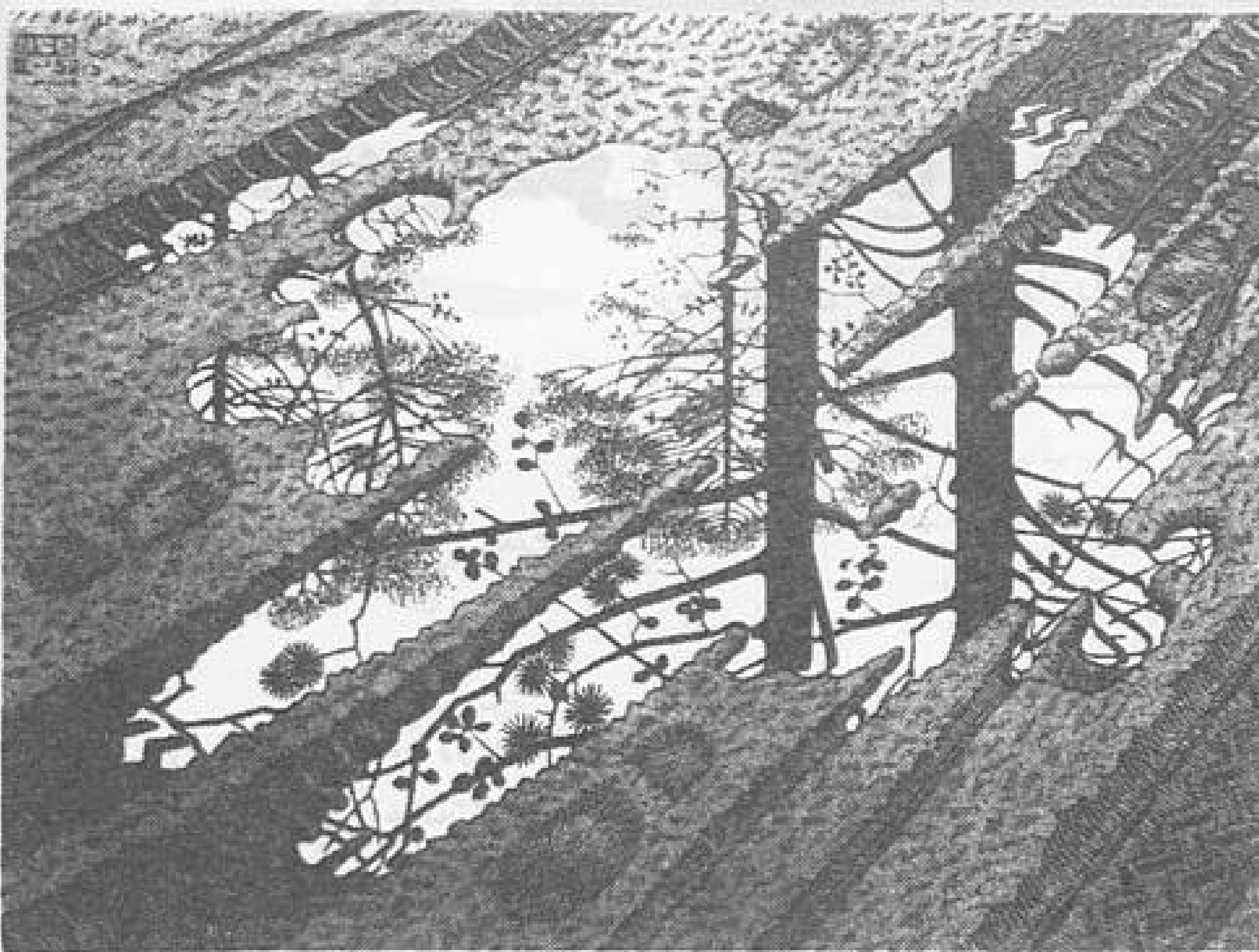
ای دروازهٔ تاریك،
ای ساعت مرگِ تاریك
جلوتر بیا
تا از این خلأ زندگی رها شوم
و بروم به خانهٔ رؤیاهای خود.

*) برگرفته از کتاب «Hermann Hesse's Selected Poems»

● یادداشتی بر «طبل آتش»

طبل آتش؛ پژواک فریاد در شب جنون

■ محمّدعلی علومی



□ طبل آتش
□ علی اصغر شیرزادی
□ نشر نی - ۱۳۷۰
□ ۴۱۴ صفحه

به رؤیا اندر شدن و گذشته‌های تلخ را زیستن، از خواب به درآمدن و روزمرّگی تباه را تکرار کردن.

چرخی در چرخهٔ زمان. گشت و گذاری با این و آن، با انسانها، همه، از نیک و بد... گذر از جامعه‌ای پست و پلشت و بیمار، با مردمی که در جسم و جان خود بیمارند و آنگاه حاکمانش، مست و سرمست، دو هزار و پانصد سال شاهنشاهی خود را، جشن می‌گیرند.

نفرت آموختن و نفرت اندوختن و آنگاه... با طبلی از آتش به راه افتادن. طبلی، وجودش آتش، طنینش آتش و طبّالش نیز، آتش. چنین است «طبل آتش».

و به راستی، من در برابر این رمان زیبا، تنها احساسی از ستایش دارم و بس.

گروهی در هنر - از هر نوع که باشد - تنها به تکنیک بها می‌دهند و گروهی دیگر، حسّ و حال آن را ارزش می‌نهند و منظور، همان «آن» است که **حافظ** گفته است (ولورکا،نیز) می‌گوید.

حسّی غریب، مرموز و پر رمز و راز که بیان کردنی نیست، که تنها شاعران آن را درمی‌یابند، اما نه همه شاعران (زیرا متشاعران نیز کم نیستند!)

در یافتن «آن»، چیزی است و توانایی بیانش نیز، چیزی است و در کمتر اثر هنری است که آن اثر، اندیشه، تکنیك و فرم، بتوانند پا به پای هم پیش بیایند.

بر این باورم که در **طبل آتش**، «آن» و بیان، پا به پای هم پیش آمده‌اند. خوشا شعر آتشگونی که طبل آتش، به طنینش درآورده است.

طبل آتش. شعر است و «شعر» جوهرهٔ هنرهاست. **شیرزادی**، شاعرانه می‌بیند و شاعرانه می‌گوید. شاعرانه دیدن همهٔ هستی و مظاهر آن... شاعرانه نگریستن به پدیده‌هایی که شاعرانه نمی‌نمایند، همچون نگاه به گدایان اطراف راه آهن و نگاه به محیط و فضای کثیف، فقرزده و محنت بار آنجا.

طبل آتش رُمانی است نو که در آن، با به کارگیری نوعی جریان سیّال ذهن، ما همراه با رشید در شبی خراب - که به جهت جشنهای دو هزار و پانصد ساله، چراغانی شده است و پلیس شاهنشاهی، در همه جای آن شب حضور دارد- به سالهای دههٔ سی می‌رویم و با انسانهای آن روزگار زندگی می‌کنیم: سروان علی یاور - پدر شهید - آن سروان انقلابی و آرمان گرا، که پس از کودتا، مغضوب رژیم شاه، خانه نشین می‌شود و با غرورِ زخم خوردهٔ خویش، خلوتی تلخ دارد؛ خلوتی تلخ، تا هنگام مرگ غمناكِ خودخواسته‌اش.

و مادر رشید... که همچون بسیاری از مادران این دیار، همهٔ زندگانیش رنج است و کار، تا شاید بتواند بنای ناپایدار خانواده را، استوار نگاهدارد. سنگ صبوری که مادر نام دارد و وجود و حضورش، همچون سجّاده‌اش، پر از بوی محبّت است. چنین است مادر رشید، در **طبل آتش** و زیستن با دایی منصور - دایی رشید - آن نقاش ساختمان، مردی ساده‌دل که سرانجام در جستجوی یك لقمه نان، آنگاه که می‌خواهد قاچاقی به کویت برود، در خلیج غرق می‌شود و... نفت‌کشهای عظیم، بر گور او پیوسته شیارهایی سپید و ژرف، نقش می‌زنند... و زیستن با استاد الیاس، نجّار پیر و بعد... خان عموی سنگدل و همسرش، اختر خانم - که به هر بهانه‌ای به مادر رشید، نیش و کنایه می‌زند - و... دخترشان، سیمین و دیگران و دیگران.

در طبل آتش، سپس همراه با رشید و سایر اشخاص داستان، تا سال پنجاه و هفت، پیش می‌آییم؛ اما در همه حال و احوال، ما - من و تو خواننده - چه دردمندانه، همراه با رشد «رشید»، از دوران کودکی تا

نوجوانی و جوانیش در همه جا نفرت می بینیم و نفرت می آموزیم... نفرتی گرانبار از آدمهایی کثیف و منحط: افسرانی زشت طینت و بدچشم که به سربازی بی دست و پا و کم سن و سال، نظر جنسی دارند.

سرکارگر رذلی که ـ با آن که دخترِ دم بخت دارد ـ چشمش به دنبال «زاغی»، کارگر خردسالش است و سرهنگی که همهٔ ابتکارش برای کشور شاهنشاهی این است که خرس تربیت کند و بیندازد به جان زنهای مبارزان سیاسی... و خان عموی پولداری که همیشه، از سر حسادت و نفهمی، پدر و مادر رشید را تحقیر کرده است و بعد، پیر ترکه می شود، از شرّ پسر نُنُر و چاقوکش و هروئینی خود و از شرّ زندگانی پرملال و بیهودهٔ خویش، در پس بساط تریاك، پناهی می جوید...

و نفرتی گرانبار اندوختن از جامعه ای که آدمهایی این چنین فاسد، حاکمانش هستند. جامعه ای گرسنه، گرسنهٔ نان، گرسنهٔ جنسیت، گرسنهٔ عـاطفه... جامعه ای که در برابر فرادست خود به هر ذلّت و رذالتی تن در می دهد و فرو دست خود را، شدیداً آزار می رساند. آری، **طبل آتش**، دادخواهی هنرمندانه ای است علیه رژیم شاهنشاهی و جامعه ای که ساخته بود.

امّا لحن تلخ و گزندهٔ **طبل آتش**، آنگاه که از کودکان سخن می گوید؛ نرم و آرام و اندوهناك می شود. «آهنو»، پسر کیامرث که پدرش برای فعلگی و عملگی به دوردستها رفته است و «زاغی»، کارگر کم سن و سال کارگاه نجاری... که در هنگام کار، کشته می شود و تو خواننده، با حیرتی تلخ و بغض آلود، ناگاه درمی یابی که چه خوب شد که «زاغی» مرد و از مدار بستهٔ هرزگیها، زشتیها و کثافات جسم و خیال، رهید!

□ و آن وقت، در چنین جامعه ای، سردبیر مجله ـ مرتضایی ـ از رشید، داستانهای جذّاب کوتاه و داستانهای بلند پرماجرا و عاشقانه، می طلبد.

اما عشق، در سرمای نفرت بار هستی رشید، گاه می درخشد... جرقه ای است خرد و ناچیز که زود، خاموش و خاکستر می شود و به آن نمی توان امید بست و به انتظارش نشست. عشق به دختر عمویش، سیمین. او، امّا، دختر جمال خانِ کارخانه دار و صاحب چند کارگاه است و رشید... جوانی است که به خاطر دل پرکینه اش، از همه جا رانده می شود و همان دارائیش است! گرچه سیمین پا پیش گذاشته و برای او، نامه نوشته است و مادر اصرار دارد که رشید به خواستگاری دختر عمویش برود که او به خانواده اش نرفته است، اما واضح است که این عشق رمانتیك و احساساتی سیمین، راه به کجا خواهد برد و آنگاه عشق به زری، خوانندهٔ کافه ها و به تعبیر رشید گلی روئیده در مرداب... و خاکستر خاموش جرقهٔ عشقی دیگر!

□ در طنین **طبل آتش**، مرده ها از اعماق غبار پریشان خاطرات برمی گردند و همراه با عزیزانشان، باز می زیند. مرده ها، گاه غزلیات حافظ را می خوانند، زیرا که آرام شده اند، زیرا که خدا را یافته اند (آنجنان که سروان علی یاور به همسرش می گوید).

مرده ها، گاه در میان انبوه جماعت پر همهمه، قدم می زنند. (آنجنان که رشید، پدرش را در ازدحام جماعت، در میدان فوزیه می بیند).

مرده ها، گاه، همچون زهرا ـ خدمتکار نیمه لال ـ سالها پس از مرگشان، از میان باغچه سر برمی آورند و رو به سوی اختر خانم، می خندند و دنبالش می کنند...

مرده ها، گاه هیأت و شکل و شمایلی دیگر به خود می گیرند. الیاس نجار، بعدها همان ادریس هراتی زاده است که پسرش را پلیس شاه کشته است. ادریس، گرچه این را نیك می داند؛ با اینهمه، هنگام آزاد شدن زندانیهای سیاسی، در سال پنجاه و هفت، او جلو زندان قصر می آید.

ادریس... با گمانی در دل، که شاید بایرام او نیز، آزاد شود و... بیهوده نیست که محمد خلیل سرداری، نام یکی از داستانهای رشید را «مـرده خیزان» می نهد...

□ **طبل آتش**، رمانی است واقع گرا که در ضمن از استعاره نیز، خالی نیست؛ اما شیرزادی، آنچنان استعاره را هنرمندانه و با ظرافت و به دور از ادا و اصول به کار گرفته است که از واقع گرایی، جدا نمی ماند. واقع گرایی و استعاره، در **طبل آتش**، دوروی یك سکه اند. مثلاً بنگرید به سرگذشت پدر زری ـ خوانندهٔ کافه ای ـ که در آتش سوزی سینما، می سوزد و نابود می شود. زری، گریان، به رشید می گوید: «چه قدر ضجّه زدند و میان شعله ها غلتیدند. التماس کردند. جیغ کشیدند. بچّه ها، بچّه ها هم با دستها و پاهای کوچك و بی پناهشان میان شعله ها دویدند و ناله کردند... و آن وقت پدرم، پدر من هم آن جا وسط آتش نشسته بود. پیرمرد نرفته بود که فیلم ببیند... نه، نه... رفته بود که من را ببیند، من را... آخر توی آن فیلم، توی یك صحنه از آن فیلم، دخترش، دختر آوازخوانش روی سن کابارهٔ سلیمان می رقصید و ترانه می خواند... پدرم نشسته بود تا من را ببیند و بعد آتش... میان آتش مانده بود و زنده زنده می سوخت؛ می سوخت...»

و یا آنگاه که محمد خلیل سرداری، دو ساواکی را می کشد؛ در عکس عکاس مجله، طپانچه و آتش آن دیده می شود؛ اما از محمد خلیل سرداری، از «آذرخش»، نشانی نیست و اینها نمونه های ناچیزی اند از میان نمونه ها...

□ شخصیت پردازی موفق، در **طبل آتش**، در نهایت ایجاز است. ما، با چند جمله کوتاه، که سروان علی یاور می گوید و با یکی، دو تصویر از زندگی نومیدوار او ـ پس از کودتا ـ با شخصیت آرمانگرا و مغرور، لیك زخم خورده ای روبرو می شویم... همچنین است پرداختن به دایی منصور، آن نقاش ساده دل ساختمان، که روحی عاشق دارد و پرداختن به جمال خان و...

□ یکی دیگر از نمونه های زیبا، که چیره دستی شیرزادی را در شخصیت پردازی نشان می دهد، آنگاه است که با ارباب بیوك بوباش خمسه آشنا می شویم. آن توده ای سابق که در «شفق سرخ» مقاله می نوشت وحالا مدال درجه سهٔ همایونی دارد و درویش مسلك شده است اما هنوز، گاهی رادیو پیك را گوش می دهد و به قول خودش: «من، من بیوك بو باشم. بیوك بو باش خمسه، مادر... که چشم بشر تا حالا ندیده.»

□ همین جا این را هم بگوئیم که «سیدصابر» دین باور، «محمدخلیل سرداری»، آن یاغی عاصی و «رشید» نویسنده، هر سه، وجوه گوناگون یك وجودند. ابعاد مختلف یك شخص هستند.

□ گفتیم که طنین **طبل آتش**، طنین بیزاری است: «لیك، باددمنده می آید، سرکش و تند...» زمان برپایی نومیدان و حسرت زدگان، فرا می رسد... سال پنجاه و هفت... و هر کس، از ظّن خود به انقلاب می نگرد. نگاه داود ساعدنیك مطبوعاتی، نوعی است و نگاه فرجام نیز، نوعی است. فرجام که زمانی می خواست شاعر ملی بشود، اینك با یاس به مردم می نگرد؛ گرچه او ـ سرانجام ـ از آنجا که شاعر است؛ بینشی شاعرانه از واقعیت را درمی یابد که با دیدن شهیدی جوان، در خیابان، «آهسته و گرم و لرزان می خواند:

جنگاورا!
عاشقا!
چشمت،
نجابت دریا
ـ صولت توفان ـ
جانت
ـ جلای آتش ـ
زلال برکه و باران
نامت؟ می خوانمت: ستاره گمنام!
بر شولای کهکشان، نامت بلند...»

در میان این آشوب و گیر و دار باورها، سیدصابر، اما، درك و شناختی عمیق از مردم، باورها و اعتقادات آنان دارد. او، بر جوشیده از اعماق، همزمان با همان مردم عاصی است که علیه «اعتقادات و باورهای وارداتی» می شورد و می گوید: «نمی خواهم ادعا کنم که من، که ما می فهمیم، که ما همه حقیقت را دنبال می کنیم... نه، نه رشید... ولی، آن رفقای شما با آن حرفها و داعیه ها... خیلی بعید است که باز هم اشتباه نکرده باشند... خیلی ها، خیلی ها که به یك اندیشه، به یك فلسفه و عقیده بیگانه می چسبند، به قدری در اغراق و افراط می غلتند که یك دفعه فراموش می کنند که آن اندیشه و فلسفه در اصل متعلق به آنها نبوده و نیست، و عاریتی است... ببین، خیلی ها به طور سطحی به نگرشی خاص، به فلسفه ای... مثلا به مارکسیسم، معتقد می شوند، چون... چون زندگی تلخ و منحط، از همه چیز، و حتی از خودشان دلزده و بیزارشان می کند... عملا و تقریبا در حلقه خود می مانند و کاری از پیش نمی برند؛ و وای اگر در این حلقه ـ دانسته یا ندانسته ـ به عامل سیاستهای دائما دگرگون شونده قدرتهای خارجی تبدیل بشوند... خیلی ها هم... بدون این که پایه های تاریخی و بومی و ریزه کاریهای آن اندیشه ها و آن فلسفه را بدانند، برای عقب نماندن از قافله، زورکی و سطحی خودشان را به مارکس و انگلس می چسبانند... اینها به نظر من، اعتقادشان به قضیه، یك جنبه خودنمایی و یك وجه گریز از خود دارد، وحتی قدیمیهاشان هم می خواهند خودشان را از تك و تانیندازند، باور کن خجالت می کشند پیش خودشان اعتراف کنند که از این بازیها و شعارها به جان آمده اند» و باز، همان سیدصابر است که به درستی می گوید: «مردم ما، کل فرهنگ، ایمان و تلقّی عام خودشان را از سربلندی باید به کار بزنند تا بتوانند همه این بساط خیمه شب بازی را به آتش بکشند و نفس تازه کنند... ببین! ملت باید از خود بسازد، از خود!»

□ دریغم می آید که این کلام عمیق سیدصابر را نقل نکنم که می گفت: «فقط دلم می خواهد این را هم بگویم که آدمهایی که به یك فلسفه و فکر بیگانه می چسبند و درباره جزئیات آن یقه جر می دهند، اصلا فکر و هدف مشخصی از خود ندارند؛ آنها ـ راستش ـ از فکر کردن می ترسند، از کنارگذاشتن تفکر قالبی عاریتی، و

آماده شدن برای کشف دوباره انسان و دنیا وحشت دارند...»

و سپس، محمدخلیل سرداری، آن یاغی تنهاست که باگذر از میان آتش و دود و خون، همهٔ جهان را بهتر می‌بیند و چهرهٔ زشت سیاست بازان حرفه‌ای و کهنه کار را، هم او برای رشید رو می کند که می گوید: «... ولی حقیقت همین است که گفتم. یك یارویی بوده از آن پیروپاتالهای دوره رضاشاه، تو روسیه درس خوانده بوده و وقتی برمی گردد ایران، هوس می کند دارودسته ای راه بیندازد... از همان اول هم با شهربانی لاس می‌زده... مغز و ریشه کار از همان وقتها و از همان بالاها خراب و گندیده بوده، رشید».

و سرانجام، رشید نیز، باورمند به گفته‌های سیدصابر شهید است که می گوید:

«تو... فرجام قبول نمی کنی که به قول صابر: باید از خود بسازیم؟ مذهب! خودت خوب می‌دانی که چه نیرو و ریشه‌ای دارد؛ بخواهی و نخواهی درخود من و تو هم حسابی ریشه دارد...» و فرجام، به شور آمده از غوغای انسان دردمند و عاصی است که می گوید:

«خودشان را دارند پیدا می کنند. داستان چه قدر روشن و ساده شده! معجزه ای بزرگ و ساده هیچ کلك و شعبده ای توی کار نیست. این عرفان و عشق جمعی است، رشید!»

□، باری... اشخاص متعدد و متنوع این رمان زیبا، همه، با گذر زمان، سیر و سلوکی در اعماق اجتماع دارند، بر مدار نفرت می‌روند و گرانمایه از عشق به خوبی برمی گردند.

حتی مادر گم گشته رشید نیز که «...از پشت ابرها و غبار تیره بیرون می آید. دستهایش را که مثل نمك سفید و مثل برف خنك است دراز می کند و پریشانی و چشمهای او می کشد و با صدایی قوی وصاف می گوید ـ گریه نکن، مادر.

صدای مادر است یا صدای آسمان؟ خنکای انگشتهای کشیده و سفید مادر، پلکهای داغش را نوازش می کند. بیدار می شود و صدای باد را می شنود. چشمهایش را در انفجار شادی، باز می کند...»

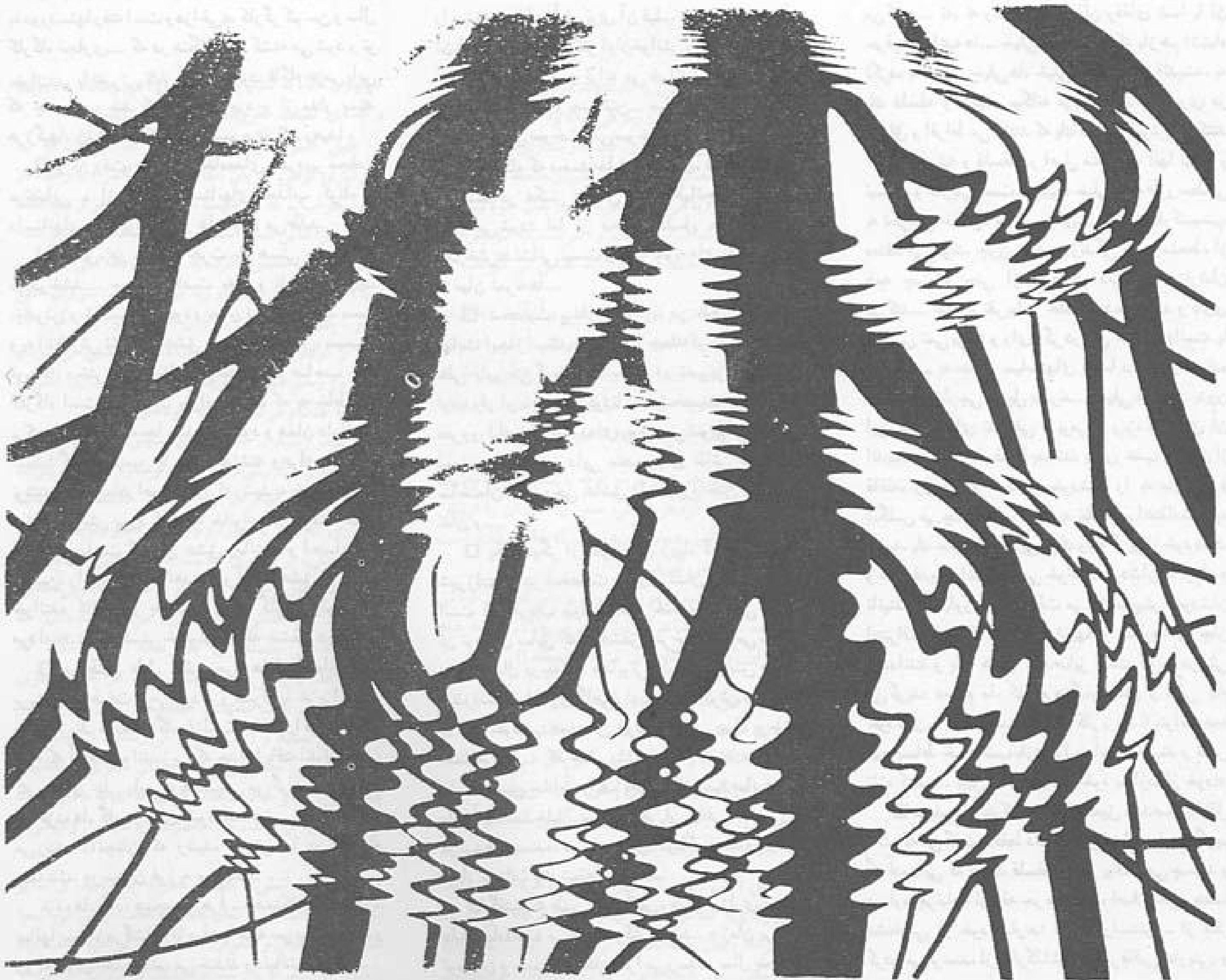
□ رشید به سوی بچه‌ها و گرمای آتش، به سوی نان و خیابان و به سوی جماعتی می‌رود که نفرت و خشم خود را از شاه و ژنرال آدم کش او فریاد می زنند. رشید، تکه نانی را که پیرمردی غریبه تعارفش می کند، می گیرد و به محبت انسانی تعظیم می کند ... و می رود.

رشید می‌رود و ما می‌مانیم با داستانی بزرگ، فضاهایی دلنشین و اشخاص ماندگار آن، که در خوبی و بدی خود، به هرحال ماندگارند.

□ ادبیات [داستانی] ایران، مدتهاست که دیگر نمی تواند آن آوازهای طلایی و تابناك خود را بخواند. مدتهاست که ادبیات بیمارگون این دیار، به مرض مزمن تقلید لوس و خنك از دیگران ـ بیگانگان ـ دچار شده است. به مرض رونویسیهای بی‌مایه ازروی دست فالکنر و بورخس و پروست و مارکز و امثال آنان (که در جای خود و در مکان و زمان خود، بسیار هم قابل تامل هستند.) ازسوی دیگر، ادبیات داستانی ایران دچار نویسنده‌هایی شده است که هیچ شناخت عمیقی از فرهنگ خود ندارند و حتی فرهنگ غرب را هم عمیقا و به درستی نمی شناسند و بر آن احاطه ندارند. اینان حکم بندبازهایی ناشی را دارند؛ معلق در میان زمین و آسمان و نمی‌دانند که کار نویسنده و شاعر و هنرمند هرچه باشد، بندبازی نیست. یا یکسره بر زمین راه برو و یا در آسمان پر و بال بگشا. عاقبت بندبازی، زمین خوردن است و بس!

ادبیات ایران، اما، گهگاه، نمونه‌هایی زیبا نیز ارائه می‌دهد.... جماعت، درکنار «**طبل آتش**» بنشین.

و من، این داستان را خواندم. با اشخاصش زیستم و گاه، راستی را، حتی گریستم.. و سپس یادداشتهایی بی‌مایه ـ که هرگز نمی تواند حق مطلب را ادا کنند ـ بر این داستان زیبا نوشتم... همین!



● گفتگو با گابریل گارسیا مارکز

مارکز: خودم را یک واقع‌گرای ساده و محض می‌دانم

■ مصاحبه‌گر:
مانوئل اوزوریو، روزنامه‌نگار پرویی



○ در امریکای لاتین فرهنگهای گوناگون به هم آمیخته‌اند تا چیزی غنی و نو بیافرینند. آیا اهالی امریکای لاتین از این آمیزش متقابل فرهنگها آگاهی دارند؟

● تا آنجا که به خودم مربوط می‌شود، من فقط همین چند سال پیش به این نکته توجه کردم و همین تجربه من به عنوان نویسنده و تماسهای گهگدار با جوامع و نظامهای سیاسی مختلف موجب افزایش آگاهیم از جنبه‌های دیگر فرهنگ امریکای لاتین شده است.

زمانی که در افریقا سفر می‌کردم، متوجه مشابهتهایی بین برخی از شکلهای هنری همه پسند آنجا و هنرهای کشورهای حوزهٔ کارائیب شدم. این امر موجب شد از موقعیت فرهنگی خودمان و نیز ارتباط بین عناصر متفاوت فرهنگی به طور کلی درک روشن‌تری به دست آورم. از طریق چنین بینشهایی است که آدم می‌تواند در یك فرهنگ هم آنچه را که بی‌همتاست کشف کند و هم آنچه را که جهانی است.

○ آیا این نقطه شروع رمانهای شما نیست؟ حتی مهمترین مضمونشان؟

● من در واقع به هنگام نوشتن آنها از این تأثیر چندگانه فرهنگی آگاه نبودم. این نکته خودش به سراغ من آمد. بعدها و تقریباً ناآگاهانه دریافتم که

اشاره
گابریل گارسیامارکز، متولد سال ۱۹۲۹ در دهکدهٔ کلمبیایی آراکاتاکا، با انتشار کتاب صدسال تنهایی در سال ۱۹۶۷ (ترجمه انگلیسی در سال ۱۹۷۰) موقعیت خود را به عنوان استاد داستان‌نویسی مدرن تثبیت کرد، موقعیتی که با ربودن جایزهٔ ادبی نوبل سال ۱۹۸۲ مستحکم‌تر شد. او در این گفتگو دربارهٔ دیدگاه شخصی خویش از امریکای لاتین سخن می‌گوید که الهام‌بخش مضامین اصلی آثار اوست، آثاری که در آنها تخیل و شگفتی با بیش باافتاده‌ترین واقعیتها چنان به هم می‌آمیزد که به زندگی روزانه بعدی جهانی و اسطوره‌ای می‌بخشد.
دیگر آثار عمدهٔ گارسیا مارکز عبارتند از: کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد (۱۹۶۸)، پاییز پدرسالار (۱۹۷۶) و گزارش یك مرگ از پیش اعلام شده (۱۹۸۳). آخرین اثر او عشق دوران وبایی است.

● این یك دیدگاه استعماری است اگر کسی فکر کند که تاریخ امریکای لاتین از زمان فتح اسپانیایی‌ها آغاز می‌شود... مرزهایی که بین کشورهای امریکای لاتین کشیده شد، فقط برای آن بود که ما را تحت نفوذ خود بگیرند.

● زادگاه من با اسطوره‌هایی اشباع شده است که توسط بردگان به اینجا آورده شده و بعد با افسانه‌های بومیان و خیال‌پردازیهای اندلسی به هم آمیخته است. نتیجه‌اش نوعی نگرش خاص به همه چیز است. یك جور تصوّری از زندگی که در هرچیز ذره‌ای جادو و شگفتی می‌بینید...

عناصر این آمیزش فرهنگی در کارهای من وجود دارد، عناصری که به هنگام نوشتن دزدانه به کارهایم رخنه کرده بود. در امریکای لاتین تأثیر فرهنگهای گوناگون به هم آمیخته و در سراسر قاره گسترش یافته است: فرهنگ غربی، حضور افریقایی، حتی برخی از عناصر شرقی، همه به سنت بومی و پیش از کشف امریکا افزوده شده است برای همین است که تصور نمی‌کنم کسی بتواند از فرهنگ مکزیکی یا کلمبیایی حرف بزند. شخصاً خودم را کلمبیایی نمی‌دانم، من پیش وبیش از هرچیز آمریکای لاتینی هستم و به این هم افتخار می‌کنم.

این را هم باید بیفزایم که اشتباه است اگر کسی فکر کند که تاریخ امریکای لاتین از زمان فتح اسپانیاییها آغاز می‌شود. این یك دیدگاه استعماری است. نباید فراموش کنیم که ملیتهایی که به وسیلهٔ نایب‌السلطنه‌های اسپانیایی جعل شده‌اند بنا به تصمیم گیریهای دلخواه خارج بوده است نه نیازهای خاص داخل امریکای لاتین.

برای فهم مسائل موجود، باید به زمان پیش از فتح این قاره باز گردیم. مرزهایی که بین کشورهای امریکای لاتین کشیده شده فقط برای آن بوده است که ما را تحت نفوذ خود بگیرند، و تازه هرگاه که نیاز به مرزبندی پیش آمده، فریاد ملیت‌گرایی بلند شده است. آشکار است که این فریاد فقط برای آن است که ما را در مقابل هم قرار دهند و مانع شوند که ما به مسائل مشترکی که داریم توجه کنیم. هرکشوری البته شرایط خاص خود را دارد، اما آنچه واقعاً اهمیت دارد، همین هویت مشترك ماست.

○ پس چیزی به عنوان فرهنگ امریکای لاتین وجود دارد؟

● من ابداً نمی‌خواهم بگویم که یك فرهنگ همگن امریکای لاتینی وجود دارد. مثلاً در امریکای مرکزی، منطقهٔ کارائیب، تأثیری از فرهنگ افریقا را بر فرهنگی می‌بینم که متفاوت با فرهنگ کشورهای دارای جمعیت بومی قابل ملاحظه، مثل مکزیك و پرو است. همین نکته را می‌توان دربارهٔ بسیاری دیگر از کشورهای امریکای لاتین گفت.

در امریکای جنوبی، ونزوئلا و کلمبیا با کشورهای حوزهٔ کارائیب مشترکات بیشتری دارند تا سرخپوستان ناحیهٔ آند، با آنکه این هر دو کشور دارای جمعیت سرخپوستی از آن خود هستند. در پرو و اکوادور، ناهمگرایی محسوسی بین مناطق ساحلی و مناطق کوهستانی مشاهده می‌شود. وضعیتهای مشابهی در سراسر قاره وجوددارد.

این تأثیرپذیریهای پراکنده دست به دست هم داده تا در ارتباط با دیگر تمدنهای دنیا، به تمدن امریکای لاتین ویژگی و مطبوعیت خاص خودش را بدهد.

○ از این لحاظ تأثیر اسپانیا چه نقشی داشته است؟

● قدرت نفوذ فرهنگ اسپانیایی در امریکای لاتین و نیز تأثیر فرهنگ پرتغالی بر برزیل انکارناپذیر است. این تأثیر در هرجنبه از زندگی ما به چشم می‌خورد. ما حتی به اسپانیایی کاستیلی صحبت می‌کنیم. این تأثیر بسیار پربار است، اگر گاهی جدلی هم برانگیزد بسیار کم اهمیت است. با آنکه این میراث بخشی از هویت فرهنگی ماست در امریکای لاتین نوعی عدم اعتماد نسبت به هرچیز اسپانیایی وجود دارد که مسأله را پیچیده‌تر و به نظرم قابل توجه و خطرناك می‌کند. تا آنجا که به خودم مربوط می‌شود از اینکه چنان فرهنگی را به ارث برده‌ام مفتخرم و به هیچ وجه احساس شرمندگی نمی‌کنم. استعمار اسپانیا دیگر امروز مسأله مهمی نیست. درست است ما به یك معنا محصول شکوفائی فرهنگ اروپایی هستیم، اما نسخه بدل اروپا نیستیم. امریکای لاتین برای خود چیز دیگریست.

○ این شور نوشتن از کجا برمی‌خیزد، آن منبع الهامی که داستانهای صدسال تنهایی، پاییز پدرسالار، گزارش یك مرگ، عشق دوران وبایی... را برای ما ارمغان می‌آورد کجاست؟

● فکر می‌کنم همه‌اش از نوستالژی مایه می‌گیرد.

○ نوستالژی دوران کودکیتان؟ یا نوستالژی وطنتان؟

● نوستالژی وطنم و خود زندگی. من دوران کودکی نامتعارفی داشتم، با آدمهای بسیار خرافی و خیالپردازی که احاطه‌ام کرده بودند، آدمهایی که در دنیایی مبهم و پر از موجودات موهوم زندگی می‌کردند. مثلاً مادربزرگم کاملاً ناآگاهانه، شبها داستانهایی را برایم تعریف می‌کرد که موی براندام راست می‌کرد.

○ پدربزرگ شما ظاهراً چهرهٔ افسانه‌ای خانواده بوده، آیا در دوران کودکی شما نقش حساسی داشته است؟

● او پیرمرد تنومندی بود که به نظر می‌رسید در زمان و خاطره معلق است، من به او علاقهٔ زیادی داشتم. وقتی مرد من هشت ساله بودم و خیلی غصه خوردم. برای من دربارهٔ زندگیش و اتفاقاتی حرف می‌زد که در دهکده و مناطق پیرامونش در زمانهایی بسیار قدیم رخ داده بود. به تفصیل جنگهایی را شرح می‌داد که در آنها شرکت کرده بود و از قتل عامهای دهشتناکی در کشتارهای موز حرف می‌زد که در سال تولد من اتفاق افتاده بود. قتل عامهایی که برتاریخ کلمبیا اثراتی محو ناشدنی نهاد.

○ مادرتان هم در زندگی نویسندگی شما تأثیر داشته است؟

● او زن افسون کننده‌ای است. یك بار شخصی از او دربارهٔ من سؤال کرد که استعداد پسرش را ناشی از چه چیز می‌داند. و او بی‌درنگ جواب داد: «اسکوتز امولسیون» (نوعی شربت تقویتی بچه‌ها!) یك شوخی دیگر هم در این باره یادم هست. من چندین برادر دارم. هروقت یکی از ما سوار هواپیما می‌شود، مادر یك شمع روشن می‌کند و دعا می‌خواند که همه چیز به خوبی برگزار شود. اما خیلی وقت است که ما دیگر دور هم زندگی نمی‌کنیم، و آخرین باری که مادرم را دیدم گفت: «حالا من همیشه یك شمع را روشن نگه می‌دارم، آخر می‌ترسم که یکی از شما بی‌اطلاع من سوار هواپیما شوید.»

تمام اعضای خانوادهٔ من برایم عزیزند، و هر کدام به نحوی در نوشته‌های من حضور دارند. هرگز از یاد نمی‌برم که پسر یك کارمند پُست اهل آراکاتاکا هستم.

○ شما اصلاً اهل کارائیب هستید و کتابهایتان بازتاب دهندهٔ زندگی پرتب و تاب این منطقه است. آیا این واقعگرایی جادویی که آثار شما را در همهٔ دنیا دلچسب کرده هم از همین جا ریشه گرفته؟

● در منطقهٔ کارائیب بیشتر از جاهای دیگر نوعی همزیستی بین مردم، زندگی روزانه و دنیای طبیعی برقرار است. من در دهکده‌ای بزرگ شده‌ام که در میان باتلاقها و جنگلهای بکر در سواحل شمالی کارائیب پنهان شده است. بوی سبزی و گیاه در آنجا به قدری است که دل آدم را به هم می‌زند.

اینجا جایی است که دریا تمام آبی‌های قابل

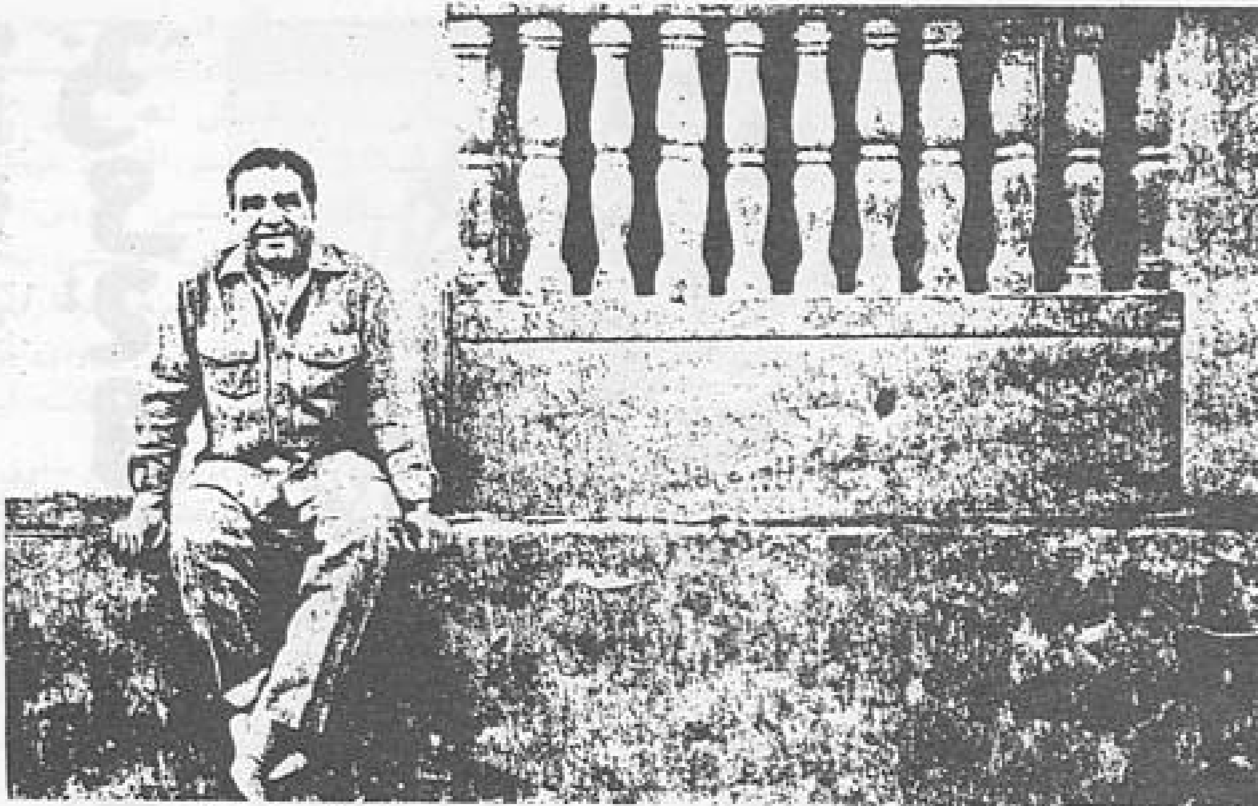
● من ایمان دارم که برپا ساختن آرمانشهری که به ما اجازه دهد تا در زمینی سهیم باشیم که بر رویش هیچکس برای دیگر مردمان تصمیم نگیرد و در آن به مردم حاشیه‌نشین فرصت تازه‌ای داده شود، از حیطهٔ امکان چندان دور نیست

● شگفت‌آور نیست اگر اروپاییها متوجه نشوند که نیاز به کامرانی و احساس هوّیت در امریکای لاتین یا در افریقا و آسیا، همان قدر شدید است که زمانی در اروپا بود، و هنوز هم هست

● آنچه واقعاً اهمیت دارد هوّیت مشترك ما [ملّتهای امریکای لاتین] است

تصور را به خود می‌گیرد، جایی است که گردبادها خانه‌ها را آسیب‌پذیر می‌کند، جایی است که دهکده‌ها در زیر غبار مدفونند و هوایش ریه‌ها را می‌سوزاند. از نظر مردمان منطقهٔ کارائیب فاجعهٔ طبیعی و تراژدی انسانی هر دو بخشی از زندگی روزانه هستند.

این را نیز باید بیفزایم که این ناحیه با اسطوره‌هایی اشباع شده است که توسط بردگان به اینجا آورده شده و بعد با افسانه‌های بومیان و خیالپردازیهای اندلسی به هم آمیخته است. نتیجه نوعی نگرش خاص به همه چیز است، یك جور تصوری از زندگی است که در هر چیز ذره‌ای جادو و شگفتی می‌بیند. شما این را نه فقط در داستانهای من که در آثار میگل آنخل آستوریاس گواتمالایی و آلخو کارپنیه کوبایی هم می‌بینید. در هر شیء یك جنبهٔ فوق طبیعی، نوعی واقعیت که قوانین عقل را نادیده می‌گیرد هست، درست مثل چیزی که در رؤیا هست. من زمانی داستانی نوشتم دربارهٔ دیدار یك پاپ از دهکدهٔ دورافتاده‌ای در کلمبیا، چیزی که در آن هنگام مطلقاً غیرممکن می‌نمود. اما چند سال بعد پاپ به کلمبیا آمد.


گابریل گارسیا مارکز در کارتاخنا (کلمبیا)

● هرگاه که در [امریکای لاتین] نیاز به مرز بندی پیش آمده، فریاد ملیت گرایی بلند شده و آشکاراست که این فریاد فقط برای آن است که ما را در مقابل هم قرار دهند و مانع شوند ما به مسائل مشترکی که داریم فکر کنیم

○ از لحاظ تأثیراتی که شما شرح دادید، یعنی حضور همین افسون‌زدگی در کارهای شما، آیا به منتقدان حق می‌دهید که شما را یك نویسندهٔ خیالپرداز یا یك نویسندهٔ سبك باروك بدانند؟

● ما در منطقهٔ کارائیب، و در آمریکای لاتین به طور کلی، این موقعیتهای به اصطلاح جادویی را بخشی از زندگی روزانه، مثل دیگر جنبه‌های واقعیت، به حساب می‌آوریم. باورداشتن به فال بد، سق سیاه، تله‌پاتی، انواع خرافات و خیالپردازیها برای رویارویی با واقعیت، برای ما خیلی طبیعی می‌نماید. هرگز نکوشیده‌ام تا در کتابهایم این پدیده‌ها را تشریح یا توجیه کنم. خودم را یك واقعگرای ساده و محض می‌دانم.

○ رابطهٔ بین اروپا و آمریکای لاتین همیشه پراز سوءتفاهمهای مخرب بوده است. برای رسیدن به یك توازن بین شمال و جنوب آیا به نظرتان لازم می‌آید که این رابطه اندکی تلطیف شود و احساسات خصمانه به کنار نهاده شود؟

● مشکلاتی که ما در قارهٔ خود با آنها روبروییم چنان عظیم است که مانع می‌شوند مسائل را به روشنی ببینیم، حتی با آنکه ما درست در قلب چنین موقعیتی قرار داریم. بنابراین شگفت‌انگیز نیست اگر اروپا که در فرهنگ خود بدین گونه غرق شده، آمادگی کافی برای درك ما را نداشته باشد. اروپاییان وارث یك سنت عقلانی بزرگ‌اند، و چنین انتظاری هم هست که آنها بی‌توجه به تفاوتهایی که در دیگر اقالیم وجود دارد، ما را با معیارهای خودشان داوری کنند. این نیز شگفت‌آور نیست که آنها متوجه این موضوع نشوند که نیاز به کامرانی و احساس هویت در آمریکای لاتین یا در آفریقا و آسیا، همان قدر شدید است که زمانی در اروپا بود و هنوز هم هست. بدین گونه است که هر تلاشی برای تفسیر بخشی از جهان بااستفاده از معیارهای بخش دیگر، محکوم به آن است که به عدم تفاهمهای وحشتناك بینجامد، و فقط می‌تواند مردم را به ازخود بیگانگی، تنهایی و انزوای بیشتر بکشاند.

اروپا باید بکوشد تا ما را در پرتو تجربیات گذشته خودش ببیند. چنان می‌نماید که عدم توازن فعلی موجب شده تا اروپا چشم‌انداز دگرگونیهای نیك و بد تاریخ خود را ازیاد ببرد. چه کسی به یاد می‌آورد که سیصدسال طول کشید تا حصاری پیرامون لندن ساخته شود؟ یا آنکه رم نه در یك روز که طی قرنها ساخته شد یا این پادشاه اتروسکها بود که رم را وارد عرصهٔ تاریخ کرد؟ یا تنوچتیتلان، پایتخت آزتکها، به هنگام ورود فاتحان اسپانیایی، شهری بزرگتر از پاریس بود؟

اروپاییان بصیر، یعنی آن دسته از مردمی که بیشترین تلاش خود را می‌کنند تا جامعه‌ای عادلانه و انسانی‌تر در قارهٔ خویش به وجود آورند، می‌توانند واقعاً به ما کمك کنند، مشروط برآنکه شیوهٔ داوری خود نسبت به ما را تغییر دهند. هرگونه همدردی واقعی با رؤیاها و امیدهای ما باید به صورت کمك به مردمی درآید که تنها قصدشان زیستن به حال خویش در جهانی است که احساس واقعی برادری انسانی حضور داشته باشد...

○ آیا این مسائل از بیرون آمده یا ریشه در خود قاره دارد؟

● من فکر می‌کنم که دیگر باید این خودفریبی را به دور بیندازیم که گمان کنیم تمام خشونت، فلاکت و نفاقی که دامن آمریکای لاتین را گرفته همه ناشی از توطئه‌ایست که هزاران کیلومتر آن طرفتر چیده شده است، انگار که ما نمی‌توانسته‌ایم برای خود هیچگونه سرنوشت دیگری را تصور کنیم مگر آنکه در پناه قدرتهای جهانی باشیم. در مواجهه با نابرابری، خفقان، استثمار و بی‌اعتنایی باید جواب ما خود زندگی باشد. حتی قرنها جنگ و خونریزی هم نتوانسته چیزی از فروغ آن بکاهد. چهل سال پیش ویلیام فاکنر از پذیرش اینکه ممکن است بشریت به انتهای خط رسیده باشد سر باز زد. اکنون ما می‌دانیم که آنچه اورا به هراس می‌افکند یك امکان علمی راست و مستقیم است. با توجه به این واقعیت دهشتناك و با عنایت به اینکه پیوندهای بین ملتها مستحکم‌تر از پیش است و دوران نوینی دارد سربرمی‌آورد، من ایمان دارم که برپاساختن آرمانشهری که به ما اجازه دهد تا در زمینی سهیم باشیم که بر رویش هیچکس برای دیگر مردمان تصمیم نگیرد و در آن به مردمان حاشیه‌نشین فرصت تازه‌ای داده شود، از حیطهٔ امکان چندان دور نیست. این همان جهانی است که همبستگی در آن می‌تواند به یك واقعیت تبدیل شود.

○ این آرمانی است که در آثار شما بازتاب یافته است، و ظاهراً با آمریکای لاتین و نوعی آگاهی از سرنوشتش پیوند دارد.

● درست است. گمان نمی‌کنم که کسی بتواند با این نوستالژی زندگی کند، مدتها در تلاش باشد تا کشوری را توصیف کند یا درك درستی از یك قاره پیدا کند، بی آنکه عمیقاً خود را در پیوند با آنان، و از این راه با تمام جهان، احساس نکند. ■

□ به نقل از «پیام یونسکو»، ص ۸ـ۱۱

بن‌مایه‌های توحید در شعر نظامی

● نوشتهٔ: محمود رُکن



خاك نظامی که به تأیید اوست
مزرعهٔ دانهٔ توحید اوست

با این که نظامی، شاعر بلندپایهٔ قرن ششم هجری آشعری مذهب است و اشاعره را با عقل و تفکر و فلسفه کاری نیست و تعبد و تسلیم فکری به ظواهر کتاب و سنت را اصل می‌دانند، گهگاه در برخی از اشعارش پا را از دایرهٔ تعبد بیرون نهاده به مسائل فلسفی می‌پردازد. لکن بدون این که ماهیت قضیه را بشکافد سرانجامش به حیرت منتهی می‌شود و از همان راه ورود قدم بازپس نهاده و عقل را به عقب‌نشینی فرمان داده، اجمالاً اشاره می‌کند که عقل راه به جایی نمی‌برد جز این که جهان را جهانداری است:

خبر داری که سیّاحان افلاك
چرا گردند گرد گنبد خاك؟
در این محرابگه معبودشان کیست؟
وزین آمد شدن مقصودشان چیست؟
چه می‌خواهند از این محمل کشیدن
چه می‌جویند از این منزل بریدن؟
چرا آن ثابت است، این منقلب نام
که گفت این را بجنب آن را بیارام؟..
مشو فتنه بر این بتها که پستند
که این بتها نه خود را می‌پرستند
همه هستند سرگردان چو پرگار
پدید آرندهٔ خود راطلبکار...
چو ابراهیم با بُت عشق می‌باز
ولی بتخانه را از بت بپرداز

... و بالاخره:
بلی در فکر هر دانندهای هست
که با گردنده گردانندهای هست

این گونه باور از یك نظر همان نگرش قرآن کریم است که نه تنها بر استدلال عقلی و فلسفی خشك، که بر عواطف و طبایع خلق نیز تکیه دارد و قلبها را به داوری می‌خواند و درك و ایمان را ملاك سنجش آفرینش و آفریدگار می‌داند. به مصداق آیه شریفه: «کسانی که در نشستن و ایستادن و خفتن به یاد خدایند و در آفرینش زمین و آسمانها می‌اندیشند و می‌گویند پروردگارا این را بیهوده نیافریدی». (آل عمران - ۱۸۸).

البته این گونه برداشت به آن معنی نیست که قرآن کریم انسانها را از تفکر و اندیشه بازداشته است بلکه در بسیاری از آیات، از جمله همین آیهٔ شریفه ایشان را به اندیشیدن در آفرینش آسمانها و زمین فراخوانده است. اما نکته نهفته در اشعار نظامی این است که بسیاری از سگالشها و اصطلاحات حکما را به کار می‌گیرد.

زمین را مرکز جهان دانسته، ثوابت و سیارات را به گرد زمین ساکن، در گردش می‌داند و این همان عقیدهٔ کهن هیأت بطلمیوسی است که تا قرن شانزدهم میلادی از اصول انکارناپذیر فلاسفه و اصحاب کلیسا (و حتی حکمای اسلامی) بوده، مضافاً این که حکمای اسلامی چون معتقد بودند که: الواحد لا یصدر منه الا الواحد (از یك علت جز صدور یك معلول محال است) به ناچار معتقد به خلق عقل اول و بعد عقل دوم و فلك اول شدند که عقول عشره و افلاك تسعه (نه فلك و ده عقل) نتیجه این طرز تفکر بود.

مولوی گوید:
عقل اول راند بر عقل دوم
ماهی از سر گنده گردد نی زادم

ولی نظامی با طرح مسأله‌ای که مورد قبول علمای زمانش بود از اثرپذیری انسان و سرنوشت او و وابستگی پدیده‌ها به اختران و چگونگی حرکت ثوابت و سیارات و سایر جزئیات به شعر صورت علمی داده ولی در مورد معرفت حق تعالی به همین بسنده کرده که: بلی در فکر هر دانندهای هست... که خاستگاه این بیت آیه شریفه است که: «فطرة الله التی فطر الناس علیها» قرآن کریم، فطرت انسانها را فطرت توحید و یگانه‌پرستی دانسته و امور فطری نیازی به استدلال ندارد. سپس این بیت را در تأیید می‌آورد که:

از آن چرخه که گرداند زن پیر
قیاس چرخ گردنده همی گیر

که به قول عرفا اشاره به حدیثی است که پیغمبر اکرم(ص) هنگام عبور پیرزنی را دید که دوك ریسندگی را می‌چرخاند، به او فرمود: خدای را چگونه شناختی؟ پیرزن دست از دوك برداشت و چرخ از چرخش بازایستاد. اشاره به اینکه اگر من این چرخ ریسندگی را نچرخانم از کار بازمی‌ماند و رسول گرامی(ص) به یاران فرمود: «علیکم بدین العجوز» یعنی خداشناسی را از این پیرزن بیاموزید که در عمل پیرزن، استدلالی منطقی نهفته بود.(۱)

البته نظامی به مسائل فلسفی بی علاقه نیست ولی زمان او مقتضی طرح مبسوط مسائل فلسفی نبوده است در دورانی که حجت‌الاسلام امام محمد غزالی «تهافت الفلاسفه» می‌نوشت و همسایهٔ نظامی یعنی خاقانی شروانی فلاسفه را ریشخند می‌کرد و نقد هر فیلسوف را از فلسی کمتر می‌دانست و صوفیان دیگر از قبیل شیخ عطار سخت به فلسفه می‌تاختند و جوی ضد فیلسوف بر قرن فرمانروا بود، شاعران را نه یارا و نه علاقه‌ای به طرح مسائل فلسفی و عقلی می‌ماند. به هر حال غرض نگارنده ریشه‌یابی عقاید نظامی نیست و آنچه دراین وجیزه می‌گنجد به طور اختصار و نمونه، بن‌مایه‌هایی است که شاعر در سرودن اشعار توحیدی و معرفت حق از قرآن کریم، سنت، احادیث، عرفان، کلام و فلسفه از آنها سود برده است اینك چند نمونه:

پیش وجود همه آیندگان
پیش بقای همه پایندگان
اوّل او اوّل بی‌ابتداست
آخر او آخر بی‌انتهاست

آیه شریفه «هوالاوّل و الآخر» اشاره به ازلی بودن حق تعالی و قدیم بودن ذات اوست. حکما درقدیم بودن حضرت حق گفته‌اند: وجودش از عدم بر نیامده و در گذشتهٔ بی‌آغاز زمانی نبوده که او نباشد بلکه جملهٔ

کائنات به قدرت ازلی او از کتم عدم به عرصه وجود پا نهاده اند.

سابقه سالار جهان قدم
مرسله پیوند گلوی قلم

بیشتر فلاسفه اسلامی، جهان را حادث دانسته اند و قلیلی آن را قدیم ولی متکلمین عقیده اخیر را رد کرده و گفته اند اگر جهان قدیم باشد نیازی به آفریدگار نیست از طرفی چون حکما وجود حضرت باری را علّت تامّه هستی می دانند و معتقدند که انفکاك معلول از علت تامه، محال است بنابراین جهان هستی را مساوق و همراه وجود حضرت حق می دانند؛ با این تفاوت که تقدّم ذاتی (نه زمانی) با وجود حق است و جهان هستی همراه با علت تامّه که حضرت واجب الوجود باشد متحرك است ولی حرکتش به اصطلاح صدرالمتألّهین حرکت فقر و نیازمند به متحرّك است. تا زمانی که اتومبیل حرکت می کند، قهراً سرنشین نیز حرکت می کند و با توقف اتومبیل، سرنشین نیز متوقف می شود و از نظر زمانی در حرکت این دو، تقدّم و تأخّری نیست ولی از نظر عقلی، تقدم حرکت با اتومبیل است وسرنشین به واسطهٔ حرکت خودرو، متحرك می شود نه به ذات خود و اصطلاحاً نام آن را (حادث ذاتی) در برابر (حادث زمانی) گذاشته اند:

مهره کش رشتهٔ باریك عقل
روشنی دیدهٔ تاریك عقل

عرفا، نقش عقل را در معرفت حق تعالی به کلّی نفی کرده و آن را ریشخند می کنند:

به عقل نازی، حکیم! تاکی؟
به فکرت این ره نمی شود طی
به کُنه ذاتش خِرد بَرَد پی،
اگر رسد خس به قعر دریا

کسانی که بادهٔ بی خودی نکشیده و از رحیق عشق جامی نچشیده اند و سرمویی پیوند با عقل داشته باشند در خور ورود به حلقهٔ عارفان نیستند و هاتف اصفهانی در ترجیع بند خود به این نکته اشاره دارد:

... ای تو را پیر عقل حلقه به گوش/ تو کجا ما کجا که از شرمت/ دختر رز نشسته برقع پوش

ولی نظامی در منظومه های خود از جمله شعر یاده شده راه میانه را برگزیده و نقش خود را به کلّی نفی نکرده است بلکه او را چراغ خاموشی دانسته که ذات احدیت روشنی بخش اوست و خرد همانند کودکی است که با نور حضرت سبحان و دستگیری او، راه پر پیچ و خم معرفت را می پیماید.

داغ نِهِ ناصیه داران پاك
تاج دِهِ تخت نشینان خاك

مصراع نخست اشاره به آیه شریفه: «سیما هم فی وجوههم من اثر السّجود» دارد که خداوند یاران پیامبر اکرم (ص) را توصیف نموده که نشان سجده در چهره و پیشانی ایشان هویداست و مصراع دوم اشاره به آیه کریمهٔ دیگر دارد: «توتی الملك من تشاء و تنزعُ الملك ممن تشاء» هر کس را به خواهی قدرت و فرمانروایی می بخشی و از هرکس بخواهی باز پس می گیری.

خام کنِ پختهٔ تدبیرها
عذر پذیرندهٔ تقصیرها

مصراع نخست مضمون این سخن والای امیر مؤمنان علی علیه السلام است که: «عرفت الله بفسخ العزائم و حَل العقود» یعنی خدای را بدینگونه شناختم که تصمیمها یکباره از هم می پاشد و جای آن را ارادهٔ دیگر می گیرد و کارهای گره خورده و پیچیده ناگهان گشوده می شود بدون اینکه خود شخص در آن دخالتی داشته باشد.

اول و آخر به وجود و صفات
هست کن و نیست کن کائنات

با توجه به آیهٔ شریفهٔ «هوالاول و الآخر» صفاتی را که متکلمین به خدا نسبت داده اند ـ چه ثبوتیه و چه سلبیه ـ مأخوذ از قرآن کریم و اخبار است لکن باید دانست که اوّلاً این صفات، محدود نیست و نمی تواند باشد، زیرا ذات حق تعالی لایتناهی است و درمحدودهٔ صفات نمی گنجد ولی به طور مثال، خود قرآن فرموده که: «هو الحیّ الّذی لایموت» او زندهٔ بی مرگ است و سمیع و بصیر و قادر و امثال آن است. اما همهٔ این صفات چون برای انسان کمال است به خدا نسبت داده شده است به قول مولوی: آنچه می گویم به قدر فهم تست/ مُردم اندر حسرت فهم درست

روایتی در کتب حدیث از جمله اربعین شیخ بهائی (علیه الرحمه) از امام صادق علیه السلام نقل شده بدین مضمون که: هر آنچه که پندار شما آن را تشخیص می دهد گرچه در کمال باریك بینی باشد آفریده ای است همانند شما و طبعاً به سوی خودتان باز می گردد و شاید مورچهٔ خرد می پندارد که خدا دارای دو شاخك بزرگ است زیرا شاخك را برای خود کمال می داند! (شاخك وسیلهٔ بویائی و ارتباط مورچه با جهان خارج و حتی سخن گفتن اوست) و نبودن آن را موجب کاستی می پندارد. به همین نسبت، انسان صفاتی را که برای خود کمال می داند به خالق منسوب کرده و صفاتی را که موجب کاستی است از او سلب می نماید. قرآن نیز همین صفات را به خداوند نسبت می دهد ولی ناگفته پیداست که قرآن مجید نیز جهت همین انسان محدود، نازل شده و به زبان او سخن گفته و طبعاً محدودیت اندیشهٔ او را منظور نظر داشته است وگرنه بی نهایت نمی تواند در صفات محدود مُحاط شود بلکه می توان در یك جمله گفت که: خاستگاه وسرچشمهٔ همه این صفات، کمال است و خداوند کمال مطلق و به اصطلاح مستجمع جمیع صفات کمال است؛ حال چه این کمالات برای بشر قابل درك باشد یا نباشد.

و هم تهی پای بسی ره نوشت
هم زدرش دست تهی بازگشت
عقل درآمد که طلب کردمش
ترك ادب بود، ادب کردمش

مطلب دوم اینکه: این صفات با ذات حضرت حق دوگانگی ندارد وگرنه توحید را نفی می کند و امام علی علیه السلام در نهج البلاغه می فرماید: «کسی که او را وصف کند، دوگانه اش شمرده زیرا هرصفتی از موصوف جداست» اما در مورد خداوند صفات، عین ذات و ذات، عین صفات است ودویی در حریم قدسش راه ندارد و اوست که هرموجود را نیست می کند و خود همیشه موجود است؛ بل اصل وجود است و مراد از هست و نیست، بیشتر درسخن شعرا و عامهٔ مردم مرگ و زندگی است: نه هست و نیست واقعی و فلسفی.

بود و نبود آنچه بلند است و پست
باشد و این نیز نباشد که هست...
نگهدارندهٔ بالا و پستی
گواه بر هستی او جمله هستی...
نه بالایی از او خالی نه پستی
صفاتش قل هو الله دان درستی
پناه بلندی و پستی تویی
همه نیستند آنچه هستی تویی

با زبان بسته و بی چون و چرا سخن عرفا را تکرار می کنم که او هستی مطلق است و موجودی جز او نیست. با اعتراف به اینکه این، آن چیزی است که ما درك می کنیم و او مافوق این سخن است. برخی از متکلمان قشری بر این باورند که صفاتی را که ما برای خدا بر می شماریم با صفاتی که در وجود اوست از نظر سنخیّت و جنس متفاوت است و اگر ما به یك فرد بشر که چند اصطلاح را آموخته «عالم» بگوییم و به خدا هم «عالم» بگوییم اورا به مرتبهٔ بشری تنزول داده ایم؛ یا اگر به انسانی که با زبان سخن می گوید متکلم گفته و همین صفت را در بارهٔ خداوند هم به کار بریم او را شبیه به انسان شمرده ایم و هکذا سایر صفات. در حالیکه خداوند منزه است که تشبّهی به مخلوق و آفریدهٔ خود داشته باشد. بنابراین آنچه را که درباره خدا می گوییم نه از سنخ صفات بشری است بل چیزی است که برای ما قابل درك نیست. پیداست که با بیان این افراد که در تاریخ معروف به متنزهه شدند لغات و واژه‌ها از معنی اصلی خود منسلخ گردیده و موجب سردرگمی مردم در شناخت حق می شود و خدا را از اندیشهٔ خلق ولو به اجمال دور می کند. صفاتی را که در باره بشر و خدا به کار می بریم دارای یك مأخذ و یك معنی است لکن یکی محدود است و دیگری نامحدود. مثلاً به یك قطره می توان آب گفت و به یك اقیانوس هم کلمهٔ آب اطلاق می شود. ولی چنین نیست که مثلاً ترکیب یك قطره آب چیزی غیر از اکسیژن و هیدروژن باشد ولی آب اقیانوس، آن ترکیب را داشته باشد. بنابراین صفاتی مانند حیوة، علم، قدرت وتکلم همان صفاتی است که در انسان وجود دارد لکن سرچشمه واصل همه آنها در خداوند است و محدود نیست:

پرورش آموختگان ازل
مشکل این کار نکردند حل
کز ازلش علم چو دریاستی
تا ابدش ملك چو صحراستی

منظور نظامی از «پرورش آموختگان ازل» ظاهرا انبیا و اولیاست و اشاره است به گفتار پیامبر گرامی (ص) که: «ما عرفناك حقّ معرفتك» چون پیامبران از نوع بشرند و در حدّ گنجایی بشری نیست که کمال شناخت نسبت به وجود نامحدود داشته باشد. زیرا در این صورت، عارف محیط بر معروف می شود و حتی معرَّف باید اجلای از تعرَّف باشد در حالیکه ذات حق تعالی نامحدود و محیط بر تمام جهان هستی است و شناخت کامل او محال است و درجهٔ شناخت هر کس به اندازهٔ فهم و درك اوست؛ لیکن هرگز کامل نخواهد بود. در بیت دوم علّت حل نشدن مشکل و عدم دسترسی به شناخت کامل را بیان می کند که ملك و قلمرو او از ازل تا ابد در پهنهٔ دریا و خشکی بی انتهاست و برتر از قیاس و گمان و وهم است:

کشمکش هرچه در او زندگی است
پیش خداوندی او بندگی است...
پرده سوسن که مصابیح تست
جمله زبان از پی تسبیح تست...

خدائی کآفرینش در سجودش
گواهی مطلق آمد بر وجودش

ظاهراً در بیت اول، نظامی کشمکش را به معنی جنبش و حرکت آورده و مضمون همه ابیات این است که هر موجود زنده‌ای که متحرك است، حرکت و تلاشش نوعی بندگی و اظهار عبودیت در برابر آفریدگار خویش است. قرآن مجید شیواتر از این سخن، می‌گوید: «و إن من شیئی الا یسبح بحمده ولکن لاتفقهون تسبیحهم» یعنی هیچ چیز نیست مگر این که خدای را به پاکی یاد می‌کند اما شما آن را نمی‌فهمید. این آیه شریفه نه تنها زندگان رامخاطب می‌سازد بل شامل همه چیز می‌شود؛ تمام اشیاء عالم وجود را تسبیح گوی خدا می‌داند. به قول سعدی:

تسبیح گوی او نه بنی آدمند و بس
هر بلبلی که زمزمه بر شاخسار کرد

حکما می‌گویند: چون خداوند اصل و بنیاد وجود است و پدید آورندهٔ همه چیز. بنابراین، نفس وجود داشتن (و موجود بودن)، خود نوعی تسبیح و سپاسگزاری است زیرا نعمت هستی را موجودات از حضرت باری یافته‌اند و الحق عرفا در این باب داد سخن داده‌اند و برخی انواع حرکات درخت را در برابر باد به تسبیح و شکر تفسیر نموده و انواع اصوات و آهنگهای طبیعی را تقدیس و ستایش در برابر ذات حق تعالی دانسته‌اند. در این زمینه سخن فراوان است که تنها به ذکر یك نکته لطیف بسنده می‌شود: حاج ملاهادی سبزواری حکیم متألّه و فیلسوف ارجمند در کتاب اسرارالحکم دربارهٔ آیه شریفهٔ مذکور گوید: ولکن لایفقهون به صیغهٔ غائب نیز قرائت شده و بیان آن چنین است: همانگونه که جهل بر دو گونه است (بسیط و مرکب) و اصطلاحاً جهل بسیط آن است که جاهل خود از جهل و نادانی خویش آگاه است و جهل مرکب جاهل از جهل خود غافل و ناآگاه است. علم نیز بر دوگونه است: بسیط و مرکب و علم بسیط دانش ساده ـ آن است که دانا نسبت به دانستهٔ خود آگاهی ندارد و نمی‌داند که می‌داند ولی علم مرکب دانشی است که شخص نسبت به چیزی که دارد آگاهی دارد. اینگونه دانش (علم مرکب) ویژه انسان است که نسبت به دانسته‌های خود آگاهی دارد ولی گونه نخست (علم بسیط) ویژه بی‌خرد یاغیر ذوی‌العقول است که شامل جانوران و گیاهان و اشیاء بی‌جان است. سپس چنین می‌افزاید که: این موجودات ناآگاهانه در تسبیح و تقدیس خدای متعالند زیرا موجودیت و هستیشان وابستهٔ به اوست لکن خود، وقوف و آگاهی نسبت به این تسبیح ندارند که در این صورت ضمیر «یفقهون» به غیر ذوی‌العقول باز می‌گردد و مُحصّل معنی چنین است که همه چیز تسبیح‌گوی ذات حقند ولی خود نسبت به تسبیحشان ناآگاهند و این حکیم عالیقدر که اشعار زیبایی دارد و تخلص «اسرار» را برگزیده است در غزلی که به استقبال حافظ سروده، می‌گوید:

موسیی نیست که تا رمز اناالحق شنود
ورنه این زمزمه اندر شجری نیست که نیست
هرکه فتاد از سر پرگار او
جمله چو ما هست طلبکار او
سدره نشینان سوی او پر زنند
عرش روان نیز همین در زنند
گر سر چرخ است پر از طوق اوست
ور دل خاك است پر از شوق اوست...

هرچه جز او هست بقائیش نیست
اوست مقدّس که فنائیش نیست

اشاره دارد به اینکه همه ملکوتیان و فرشتگان و جنّ و انس فانی و از میان رفتنند جز او. مضمون آیه شریفه: «کل من علیها فان و یبقی وجه ربك ذوالجلال والاکرام» آنچه بر زمین است نابود شدنی است و پروردگار بزرگ تو ماندنی است.

هستی تو صورت پیوند نه
تو به کس و کس به تو مانند نه...
بری از خویش و از پیوند و از کس
صفاتش قل هوالله احد بس

در مصراع نخست بیت اول، شاعر ذات باری تعالی را از ترکیب مُبرّا دانسته است؛ استدلال بسیار ابتدایی که جهت نفی ترکیب ذکر شده این است که هر مرکبی نیاز به اجزای تشکیل دهندهٔ آن دارد و چون ذات خداوند بی نیاز است، پس مرکب نیز نیست؛ چون نفس ترکیب مستلزم نیاز است. البته این استدلال جهت مبتدیان در معرفت حق تعالی مفید است وگرنه هرکس اندك تأملی در موضوع داشته باشد در می‌یابد که ترکیب، یکی از خواص ماده است و در مسائل معنوی و جهان تجرّد اساساً ترکیب، مفهوم و معنی ندارد و چون ذات حق اصل وجود است و در جهان، هیچ چیز بسیط‌تر از وجود هستی نیست لامحاله ذات او که موجد جهان هستی است، بسیط و دور از ترکیب است. این مطلب را قرآن عظیم با استدلالی ساده و درخور اندیشهٔ همگان به این صورت آورده است: «الله الصمد. لم یلد ولم یولد» زاده نشده و چیزی از او زاده نمی‌شود. برخردمندان پوشیده نیست که واژهٔ «زادن» به معنی اعم آن به کار رفته که «تولید» است، یعنی از چیزی گرفته نشده و چیزی نیز از او گرفته نمی‌شود آنگونه که در مادیات رواست و این حیثیات همگی مربوط به ماده است. مأخذ مصراع دوم ظاهراً این آیه شریفه است که: «لیس کمثله شیئی» یعنی هیچ چیز به او نمی‌ماند. در برابر «متنزهین» که یاد ایشان پیش از این رفت و در عدم تشبه و دور کردن خدا از همه چیز راه افراط پیموده‌اند و هرگونه سخنی را که اندك شباهت و همانندی با مخلوق در آن یافت شود کفر و الحاد شمرده‌اند گروهی دیگر به نام «متشبه» بر این باورند که چون ما می‌توانیم برخی از صفات بشری را مانند: علم، رحمت، عدل و... به خدا نسبت دهیم، از این جهت صفات حق شبیه به صفات خلق است، در این صورت چه مانعی دارد که قرآن کریم که حق تعالی را سمیع و بصیر خوانده شنوایی و بینائی او نیز، مانند سایر مخلوقات دارای ابزاری باشد و او هم دارای چشم و گوش باشد! سخن تفریط آمیزایشان تا آنجا پیش می‌رود که از بطن این گفتارها گروهی پدید آمدند که «مجسمه» خوانده شدند. آنان را عقیده براین بود که (العیاذبالله) خداوند هم مانند بشر چشم و گوش و دست دارد و اصطلاحات (عین الله) و (یدالله) را برای باور باطل خود دلیل آوردند و نتیجه گرفتند که خداوند نیز قابل رؤیت است! اخباری نیز برای تأیید گفتار خویش شاهد آوردند که: خدا انسان را به شکل خود آفرید و گفتند اگر خداوند در این جهان خود را بما ننمایانده در روز قیامت، به صورت انسانی زیبا ظاهر خواهد شد! گروهی از اهل تسنن به ویژه اشعریان بر این باورند و سعدی در بیتی به این مطلب اشاره دارد

که: وعدهٔ دیدار هر کسی به قیامت / لیله اقصی شب وصال محمد(ص) اما حکمای شیعه و پیروان اهل بیت راه میانه را برگزیده و گفتند: این گونه نیست که صفات کمال انسانی و الهی سنخاً و ماهیتاً دوگانه باشد و متباین، بلکه از جهت مرتبه و تشکیك و شدت و ضعف است که این صفات با هم فرق می‌کند که بحث آن گذشت. و آیه شریفه «لیس کمثله شئی» از این جهت است که هیچکس صفت نامحدود و کمال مطلق ندارد و به ناچار مانند او نخواهد شد ولی می‌تواند پرتوی از آن منبع نور و ضیاء مطلق باشد چنانکه در حدیث قدسی آمده است: «عبدی اطعنی حتی اجعلك مثلی» یعنی ای بنده من مرا فرمانبردار باش تا تو را مانند خودقرار دهم. و در خبر آمده است که در سایه طاعت و زهد و به جای آوردن نافله و نماز و اعمال استحبابی، بنده به جایی می‌رسد که خداوند او را چشم بینا و گوش شنوا و دست توانای خویش قرار می‌دهد. مولوی گوید: پس عدم گردم عدم چون ارغنون / گویدم کانا الیه راجعون / بار دیگر از ملك پران شوم / آنچه اندر وهم ناید آن شوم. چنانکه برخی از ناآشنایان به عرفان به خاطر همین شعر، مولوی را تکفیر کرده اند لکن منظور او این نیست که خدا می‌شوم بلکه می‌گوید (خدا گونه) می‌شوم و خداگونه شدن همان مرحله فناء در ذات ربوبی است مانند آهنی که چون در کوره رود، همه صفات آتش از قبیل حرارت و سرخی را کسب می‌کند ولی در واقع آهن است نه آتش که همرنگ آتش شده است. و بنده نیز می‌تواند رنگ خدایی کسب کند. به قول قرآن «صبغةالله و من احسن من‌الله صبغة» ناگفته پیداست که آنچه در گفتار ائمه معصومین علیهم السلام در باب رؤیت حق تعالی رسیده، رؤیت با چشم دل است و نه چشم سر. امیرالمومنین علیه السلام فرمود: «انی لم اعبد رباً لم اره» من خدایی را که ندیده ام بندگی نخواهم کرد، یا هیچ چیز را ندیدم مگر آنکه خدای را پیش و پس و با آن دیدم. حسین بن علی «علیه‌السلام» نیز در دعای عرفه فرماید «عمیت عین لاتراك» کور باد چشمی که تو را نبیند و امثال آن فراوان است که به همین بسنده می‌شود به طور اجمال هیچ آفریده‌ای همانند او نیست و در این زمینه از امام معصوم پرسیده شد که آیا خدای را می‌توان «شئی» نامید؟ فرمود: بلی «هوشیءٌ لا کالاشیاء» شیئیت را می‌توان به ذات او حمل کرد ولی نه مانند چیزهای دیگر چون «لیس کمثله شیء» و این مسایل که آیا خداوند ماهیت دارد یا نه، مورد اختلاف متکلمین و فلاسفه است. برخی از متکلمین مانند جلال‌الدین دوانی و فخر رازی برای خداوند ماهیت قائل شده اند ولی گفته‌اند ماهیت او قابل درك نیست و کسی نمی‌تواند به کُنه ذاتش پی ببرد. و برخی از حکمای مشائین مانند شیخ الرئیس ابوعلی‌سینا و فارابی و پس از آنان ملاصدرا منکر ماهیت برای ذات حق شده و گفته‌اند او وجود مطلق است. مخصوصاً چون بنابر عقیدهٔ اصالت وجودیها مانند صدرالمتألهین ماهیت امری اعتباری است، پس نمی‌توان برای خداوند ماهیتی فرض کرد:

آنچه تغییر نپذیرد تویی
وانکه نمرده است و نمیرد تویی

روشن است که تغییر و دگرگونی از خواص ماده

است و ذاتی که ازلی و ابدی و سرمدی است، ثابت و قائم بالذات است و از هرگونه تغییری بری است:

چون قدمت بانگ بر ابلق زند
جز تو که یارد که اناالحق زند؟

یعنی هنگامی که ذات قدیم وازلی تو براسب دو رنگ شب و روز نهیب کشد و او را براند و زمان را پدید آرد، چه کسی جز تو می تواند اناالحق بگوید؟

این جملهٔ «اناالحق» جمله ای است که برخی از عرفا و متصوفه بر زبان رانده اند و سرهایی در سر این کلام به باد رفته است، از جمله حسین بن منصور حلاج بیضاوی، عارف معروف قرن سوم و چهارم هجری که به اتهام کفرگویی به دار آویخته شد. مبنای این دعوی نزد صوفیه این است که ایشان معتقدند: انسان در اثر ریاضت نفس و تربیت و سیر و سلوك به جایی می‌رسد که نفس اماره و لوامه کم‌کم مبدل به نفس مطمئنه می شود و شخص به مقامی دست می یابد که «من»های سرکش و فزون خواه و خودبین جای خود را به «من» دارای سکون و آرامش می دهد و در این حال است که به وسیلهٔ علم حضوری، خود را با تمام جهان هستی متصل و پیوسته می بیند و با آن «من» همهٔ اشیاء این عالم را درك می کند و به کلی با جهان آفرینش یکپارچه می شود و چون همه جهان هستی را مظهر خداوند می‌داند بنابراین، دعوی خدایی و ربوبیت می‌کند و با اظهار «اناالحق» می خواهند بگویند: ما آن «من»های پیشین را رها کرده و به «من جدید» رسیده ایم که این خود مقامی والا نزد ایشان است و این منزلت را نه تنها منحصر به انسان دانسته بلکه تمام موجودات عالم وجود را درخور چنین دعوی می‌دانند زیرا در این منزل دیگر همه چیز به هم پیوند دارند و کثرت، معنی ندارد. از این رو خداوند ممکن است حتی در یك درخت تجلی کند، آنچنان که در «وادی ایمن» بر موسای کلیم تجلی کرد و از درخت بانگ «انی اناالله» برخاست: روا باشد اناالحق از درختی / چرا نبود روا از نیکبختی؟ اگر گوش شنوایی باشد، از در و دیوار جهان بانگ اناالحق می شنود آن وقت این دعوی منحصر به حلاج و بایزید و دیگران نخواهد بود و هر کس که به این راز بزرگ پی ببرد و به این مقام برسد، صاحب دعوی است. حافظ گوید: گفت آن یار کزو گشت سردار بلند/ جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد و امام امت رضوان الله علیه نیز فرمود: همچو منصور خریدار سردار شدم.

تا کرمت راه جهان برگرفت
پشت زمین بارگران برگرفت

در حدیث قدسی آمده که: «من گنج پنهانی بودم و دوست داشتم تا شناخته شوم و آفریدگان را آفریدم تا شناخته شوم.» متکلمان گویند خداوند از باب فیض و افاضه باید هر دم به مخلوقات فیض بخشی کند و رحمتش به خلق مدد رساند. به قول مولوی:

من نکردم خلق تا سودی کنم
بلکه تا بر بندگان جودی کنم

نظر به اینکه خداوند فیاض علی الاطلاق است، هر لحظه فیض و کرم او جهان هستی را مدد می بخشد. همانطور که خورشید بی دریغ بر همه چیز می تابد و هر موجودی به اندازه ظرفیت خود از آن بهره مند می شود و به اصطلاح فلاسفه، علت تامهٔ وجود بلاانقطاع به معلول و مخلوق خود هستی می بخشد. یا در اصطلاح اشراقیون نورافشانی می کند و اگر لحظه ای این فیض منقطع شود، اثری از هستی به جای نخواهد ماند: اگر

■ نظامی می گوید: همهٔ این حروف و موجودات در ذات تو ای انسان! منطوی است و این اشاره به علم اجمالی خداوند است و نزدیك به نظریهٔ «کثرت در وحدت» و «وحدت در کثرت» است که صدرالمتألهین عنوان کرده است.

■ حکما می گویند: چون خداوند، اصل و بنیاد وجود است و پدیدآورندهٔ هر چیز، بنابراین نفس وجود داشتن (و موجود بودن) خود نوعی تسبیح و سپاسگزاری است.

نازی کند از هم فرو ریزند قالبها. در مصراع دوم بیت نظامی ظاهراً «پشت زمین» کنایه از مخلوقات روی زمین به ویژه انسان است که «بارگران» را به دوش کشیده است. گویا به این آیه شریفه نظر داشته که: «انا عرضنا الامانة علی السموات والارض والجبال فابین ان یحملنها فحملها الانسان انه کان ظلوماً جهولا» یعنی ما امانت خود را به آسمانها و زمین و کوهها عرضه کردیم و ایشان از برگرفتن آن خودداری کردند و تنها انسان بود که این باررا به دوش کشید به راستی او بسیار ستمگر و نادان است. آیا این چه امانتی است؟ سخن در این باره بسیار گفته اند و مشهورترین اقوال این است که منظور معرفت و شناخت حق یا به باور عارفان عشق و محبت است که ویژه انسان است و عشق است که بنیاد وجود قرار دارد و این مقامی است که حتی فرشتگان مقرّب را در حریم آن راهی نیست. در قرآن کریم در داستان آفرینش آدم آمده: چون پروردگارت به فرشتگان گفت من در زمین جانشینی خویش را به آدم دادم، گفتند آیا کسی را می آفرینی که درزمین تباهی کند و خون بریزد؟ (گویی فرشتگان، فساد و خونریزی را از طینت آدم که جنبه خاکی و ناسوتی داشت استنباط کردند!) درحالی که ما تو را به پاکی یاد می‌کنیم و بندگیت را به جا می‌آوریم. و خداوند گفت: من چیزی می‌دانم که شما نمی‌دانید. فرشتگان ظاهر آدم را می دیدند و حق تعالی سویدای دل شیدایش را بگفته حافظ:

جلوه ای کرد رخش دید ملك عشق نداشت
عین آتش شد از این غیرت و برآدم زد
عقل می خواست کزین شعله چراغ افروزد
برق غیرت بدرخشید و جهان بر هم زد
مدعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و برسینهٔ نامحرم زد

و هم او در غزلی دیگر به این «بار گران» و امانت الهی اشاره دارد که: آسمان بار امانت نتوانست کشید/ قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند / آتش آن نیست که از شعله آن سوزد شمع / آتش آن است که در خرمن پروانه زدند اگر خداوند عبادت بدون عشق و تقدیس محض را می خواست و نه اشك روان و خون جگر را، همان فرشتگان بس بودند و هرگز آدم آفریده نمی شد:

عقد پرستش زتوگیرد نظام
جز به تو برهست پرستش حرام

از نظر قرآن شریف هر چه جز حق مورد پرستش قرار گیرد شرك است، گرچه آنها را واسطه میان مخلوق و خالق قرار دهند، چنانکه فرماید: وقتی به مشرکان گفته می شد که بتها را رها کنید و خدای واحد را بپرستید می‌گفتند ایشان پایمردان (شفیعان) ما نزد خدایند. اساساً اعراب از زمان ابراهیم خلیل و حتی پیش از او موحد بودند و بعدها بنا به عللی بت‌پرست شدند که این خود تاریخچه‌ای مفصل دارد و منظورشان از نیایش در برابر بتان، پرستش خود آنها نبود بلکه ایشان را نوعی نماد برای پرستش خداوند می‌دانستند (چنانکه در آیین زردشت آتش را نمی‌پرستیدند و ایرانیان باستان موحد و خداپرست و پیرو اهورا مزدا بودند و آتش را به عنوان نمادگرمی ظاهری و باطنی و حرارت عشق و محبت و مظهر پاك کنندگی پلیدیها مقدس می شمردند). به هرحال در دین حنیف اسلام هر چیزی که کمترین شائبه پرستش به هر صورت در آن باشد، شرك و دوگانه پرستی است و پرستش و سجده، ویژه ذات باری تعالی است و این سجده حتی برای پیامبران و ائمه اطهار علیهم السلام جایز نیست، همانگونه که سوگند شرعی جز به نام خدا منعقد نمی شود، البته به هر چیزگرامی می توان سوگند خورد ولی شرعاً سوگند حتی به قرآن مصداق پیدا نمی کند.

هر که نه گویای تو، خاموش به
هر چه نه یاد تو، فراموش به

یکی از مقامات سیر و سلوك نزد عارفان فنای فی الله است. عبد هر چه می کند و می گوید جز تقرب به حق منظوری ندارد و اساساً خود اراده ای در برابر خواست حق تعالی ندارد و به هر چه که او بخواهد خشنود است. در این مقام مانند مرده درمیان دو دست غسال است و کلیه اقوال و افعال او در طریق رضای حق است و لاغیر.

پرده برانداز و برون آی فرد
گر منم این پرده بهم درنورد

نظر به اینکه این بیت نیز خطاب به ذات حق تعالی است به نظر می‌رسد اشاره به تجلی مستقیم ذات حق دارد آنطور که موسی بن عمران در کوه طور گفت و در پی آمده است: هنگامی که موسی به میعادرفت و خدایش با او سخن گفت، موسی گفت پروردگارا! خود را به من بنما تا به تو بنگرم. خداوند گفت هرگز مرا نخواهی دید (یعنی با چشم ناسوتی، خداوند قابل رؤیت نیست به قول حافظ دیدن روی تو را دیدهٔ جان بین باید /این کجا مرتبهٔ چشم جهان بین من است؟) اما به کوه نگاه کن، اگر برجای خود ماند مرا خواهی دید و چون پروردگارش به کوه تجلی نمود آن را ریز ریز کرد و موسی مدهوش بر زمین افتاد (سوره اعراف آیه ۱۳۹) و در مصراع دوم اشاره به خودی خود دارد که به گفتهٔ عرفا تا زمانی که «من» نامطمئن موجود باشد این «من» حجابی ضخیم است میان بنده و خدا و تا این «من» تبدیل نشود حضرت حق در وجود سالك تجلی نمی کند و زمانی نفس می تواند تجلیگاه رب باشد که چون آینهٔ بی‌زنگار بتواند چهره و قامت معشوق را چنان که هست نشان دهد. حافظ گوید: جمال یار ندارد نقاب و پرده ولی / غبار ره بنشان تا نظر توانی کرد

یا:

میان عاشق و معشوق، هیچ حائل نیست
تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

*

عجز فلك را به فلك وا نماى
عقد جهان را ز جهان وا گشاى
نسخ كن اين آيت ايام را
مسخ كن اين صورت اجرام را
ظلمتيان را بده بی نور كن
جوهريان را ز عرض دور كن
آب بريز آتش بيداد را
زيرتر از خاك نشان باد را
دفتر افلاك شناسان بسوز
ديدهٔ خورشيد پرستان بدوز...
صفر كن اين برج ز طوق هلال
باز كن اين پرده ز مشتی خيال
تا به تو اقرار خدايی دهند
بر عدم خويش گوايی دهند

باور فیلسوفان و اخترشناسان این بود که به واسطهٔ تأثیر فلك و ستارگان، سرنوشت هر کس معلوم می‌شود و در موالید نوزادان همراه با اقتران ستارگان پیش‌بینی‌های موهومی نیز می‌کرده‌اند: ناهید و برجیس را سعدین یعنی دو ستاره عامل نیك بختی می‌دانستند و زهره را سعد اصغر و مشتری را سعد اکبر می‌نامیدند. همچنین کیوان و تیر را نحسین (یعنی ستارگانی که عامل بدبختی هستند) می‌پنداشتند و عطارد را نحس اصغر و زحل را نحس اکبر می‌نامیدند و به طور کلی معتقد بودند که به واسطهٔ تأثیر مستقیم هفت سیاره که به «آباء سبعه» و پدران هفتگانه تعبیر می‌شد بر روی چهار عنصر آب و خاك و باد و آتش که اصطلاحاً «امهات اربعه» و چهار مادر نامیده می‌شد «موالید ثلاث» نوزادان سه گانه که جماد و گیاه و حیوان باشند، پدید آمده و سرنوشت و تقدیر انسانها نیز با حرکت این سیارات و افلاك معین شده است! این مضمون به صور گوناگون و بسیار در اشعار شعرا به ویژه ناصر خسرو بیان شده که اکنون مجال توضیح و استشهاد آنها نیست و تنها به یك بیت از حافظ بسنده می‌شود: بگیر طُرّه مه طلعتی و قصه مخوان / که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است البته در تأثیر اجرام فلکی به طور غیر مستقیم در زندگی انسانها شکی وجود ندارد مثلا در تأثیر ماه و خورشید برزمین و زندگی روزمره آدمیان جای شبهه و تردید نیست و فلاسفه نیز معتقدند که خداوند ابا دارد از اینکه خود مستقیماً کاری انجام دهد بلکه امور را از مجرای آنان جاری می‌کند که این مجاری [احتمالاً] در قرآن کریم به «سُنة‌الله» تعبیر شده است و همان قوانین فیزیکی و ژئوفیزیکی است. لکن بحث در این است که اگر معتقد باشیم که خود این سیارات یا عوامل و اسباب مستقیماً در سرنوشت آدمیان عمل می‌کنند این گونه ای شرك است بلکه باید معتقد بود که همه این اسباب و عوامل با اراده و قدرت حق تعالی عمل می‌کنند و نظامی در ابیات گذشته می‌خواهد این عقاید شرك آلود را رد کند و آرزو می‌کند که ای کاش خداوند بی‌پرده و بدون علل و اسباب عمل کند تا نادانان را در خدایی او یقین حاصل شود.

پردهٔ مؤمن که مصابیح تست
جمله زبان در پی تسبیح تست

مضمون آیه شریفه: (وان من شیئی الا یسبح بحمده....) که شرح آن گذشت

■ برخی از متکلمین مانند جلال الدین دوانی و فخررازی برای خداوند ماهیت قائل شده‌اند ولی گفته‌اند ماهیت او قابل درك نیست و کسی نمی‌تواند به کُنه ذاتش پی ببرد و برخی از حکمای مشائین مانند شیخ الرئیس ابوعلی سینا و فارابی و پس از انان ملاصدرا، منکر ماهیت برای ذات حق شده و گفته‌اند او وجود مطلق است.

وجودش بر همه اشیاء قاهر
نشانش بر همه ذرات ظاهر

حکمای اشراقی می‌گویند وجود حق تعالی بر تمام عالم کون و فساد محیط و غالب است و شیخ اشراق شهاب‌الدین سهروردی این هستی را به نور قاهره و «فروغ اسفهبدیه» تعبیر می‌نماید. به قول شاعر عرب: و فی کل شیئی له آیه/ تدّل علی انه واحد. همه چیز تجلی گاه حق و نشانه ذات بی‌همتای اوست. لذا همه چیز آیت‌الله است حتی جمادات. چنانکه خداوند در قرآن مجید این کلمه را در همین معنی به کار گرفته است ولی.انسان آیت اعظم اوست چون بیشتر مظهر تجلی حق است و هر چه روان انسان بیشتر واجد صفات کمال از قبیل: علم، حلم، قدرت، جمال و امثال آن باشد اصطلاح «آیت‌الله» بیشتر بر او صادق است.

نظر به این که ذات باری تعالی در وهم نمی‌گنجد و آنچه به مفهوم خدا در ضمیر آید زادهٔ تصور و خیال ماست و مفهوم «الله اکبر» همین است که او بزرگتر از هر تصوری است که در وهم گنجد و هنگامی که عقل در کیفیتش به جایی راه نَبرد معلوم است که پندار و وهم نقشی در راهیابی به کُنه او ندارد؛ آن هم دانش و پنداری که حتی از تغییر جهان آفرینش ناتوان است.

حافظ گوید:

در کارخانه‌ای که ره علم و عقل نیست
وهم ضعیف رأی فضولی چرا کند؟

*

شناسانیش بر کس نیست دشوار
ولیکن هم به حیرت می‌کشد کار

جای شگفتی است که نظامی در مصراع نخست شناخت خدا را آسان تصور کرده در حالی که مشکل عقل از همین جا آغاز می‌شود زیرا علم ما نسبت به اشیاء، حالت انفعالی دارد. یعنی نخست معلوم خارجی را حس می‌کنیم سپس تصور آن در آینهٔ ذهن منعکس می‌شود. اما در مورد حق تعالی و ارواح مجرده، چون ماهیت مادی خارجی ندارند تصور آنها در ذهن ممکن نیست ودرنتیجه شناخت واقعی غیرممکن است پیامبر اکرم (ص) فرمود: «انت کما اثنیت علیك» تو آنگونه‌ای که خود را ستوده‌ای و اگر نه این بود که قرآن کریم، خود صفات و نشانهایی از خدا به ما داده است تصور موجود مطلق و بی‌نهایت برای بشر امکان نداشت.

اکنون نیز چنین است با این تفاوت که در بناء اوصاف و صفاتی که خود در باره خود فرموده تنها می‌توان گفت: او وجودی است، فوق همه هستی و مستجمع همه صفات کمال. به قول حافظ: آنقدر هست که بانگ جرسی می‌آید. ولی به نظر می‌رسد که منظور نظامی در اینجا از کلمه «شناخت»، ادراك است یعنی تنها، می‌توانیم درك کنیم که خالقی قادر و مدبّر داریم ولی تفحص بیشتر در ذات و کُنه وجودش کار را به حیرت می‌کشاند چنانکه در مصراع دوم اشاره کرده و حدیثی در این باب از پیغمبر اکرم (ص) نقل شده است که: (تفکّروافی آلاءالله ولاتفکّروافی‌ذاته) یعنی در نعمتهای خدا بیندیشید و در ذاتش اندیشه نکنید. علت سرگشتگی و حیرت روشن است چون حواس آدمی برای درك و شناخت جهان مادّی آفریده شده است حتی معنویات نیز به هر حال جنس و فصلی دارند که قابل تعریف و شناختنند و تنها ذات حق تعالی است که هیچگونه جنس و فصل و عرضی ندارد که برای درك ناقص ما قابل شناخت باشد. آنچه را در این زمینه به نام عرفان و خداشناسی تعبیر می‌کنیم باید حمل بر مسامحه در سخن کرد. البته عرفان و شناخت نیز دارای مراتب و درجاتی است که آنچه محال می‌نماید عرفان و شناخت کامل است نه عرفان مجمل و ابتدایی:

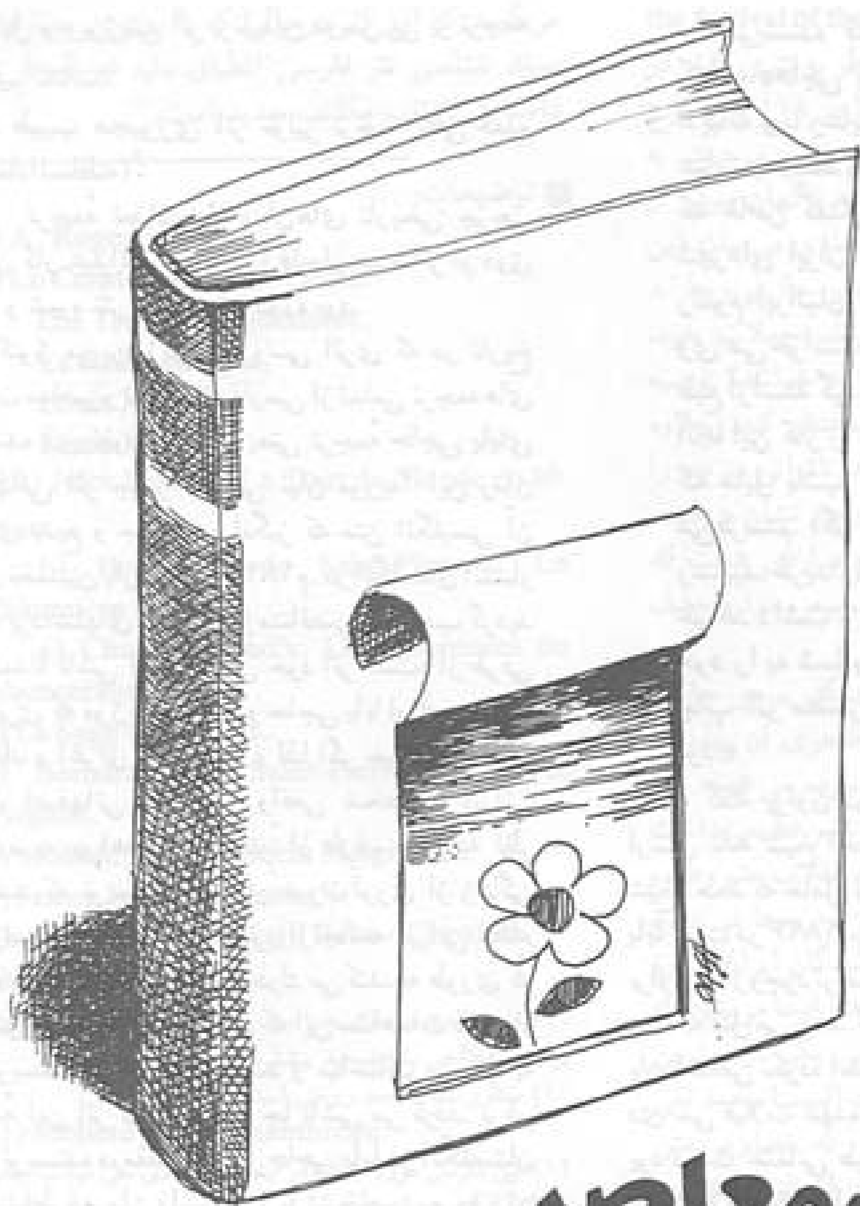
آب دریا را اگر نتوان کشید
هم به قدر تشنگی باید چشید

*

حروف کائنات ار بازجویی
همه در تست و تو در لوح اویی

عرفا تعبیر دیگری از جهان آفرینش دارند و می‌گویند همانگونه که خداوند کتاب تدوینی دارد و آن قرآن کریم است، آفرینش نیز به منزلهٔ کتاب تکوینی اوست. شیخ محمود شبستری گوید: به نزد آنکه جانش در تجّلا است / همه عالم کتاب حق تعالی است. و حروف این کتاب، موجودات عالم یا به اصطلاح ایشان «اعیان ثابته»اند و این تعبیر را از خود قرآن گرفته‌اند که خداوند حضرت مسیح را کلمةالله خوانده و اصطلاحاً هر وجودی را در مرتبهٔ شهود «اسم‌الله» می‌خوانند زیرا: «الاسم مادل علی‌المسّمی» اسم دلالت بر مسّمای خود دارد. در زمان گذشته لقب را به کسی می‌دادند که در همان معنی و مفهوم لقب، دارای صفتی ممتاز یا بالعکس بوده باشد. مثلا صادق را به راستگو و امین را به امانت‌دار و کاذب را به دروغگو اطلاق می‌کردند و بر همین مبنا عرفا می‌گویند افراد انسان از جهت این که حروف کتاب تکوینند همه ذاتاًپاك و منزّهند و به علّت گرفتاری نفس در چاه جاه و جلال و نام و ناموس، برخی از طریق حق منحرف می‌شوند ولی تقدس ذاتی آنها محفوظ است و از این جهت فرقی میان موسی و فرعون نیست؛ همانگونه که جایز نیست دست بی‌وضوروی کلمات قرآن حتی کلمه شیطان و فرعون گذاشت در کتاب تکوین نیز چون منحرفان، حروف کتابند مورد اهانت عارفی که همه هستی را جلوه حق می‌داند قرار نمی‌گیرند و ریشهٔ «صلح کلّ» متصوفه از اینجا ناشی می‌شود! الغرض نظامی می‌گوید: همه این حروف و موجودات در ذات تو ای انسان! منطوی است و این اشاره به علم اجمالی خداوند است و نزدیك به نظریه «کثرت در وحدت» و «وحدت در کثرت» است که صدرالمتألهین عنوان کرده است.

۱ـ برخی این داستان را حدیث ندانسته‌اند.



نگاهی به ترجمه در ایران معاصر

■ دکتر جلال سخنور

به نام آنکه جان را فکرت آموخت.

ترجمه از زبانهای اروپائی به نخستین روزهای صنعت چاپ در ایران باز می گردد. اولین ترجمه‌ها یعنی کتابهای درسی تاریخ، جغرافیا و علوم که برای نیاز دانشجویان دارالفنون به فارسی برگردانده می شدند، ارزش ادبی چندانی نداشتند. ترجمهٔ نمایشنامه و آثار داستانی بعدها رواج یافت. محتوای تازه، فرم جذاب و زبان گویای این آثار چنان خوانندگان را مسحور می ساخت که تا سالها منابع مهم سرگرمی خانواده‌ها در سراسر ایران به شمار میرفتند.

در میان اولین ترجمه‌های آثار داستانی می توان از هزار و یکشب ترجمه میرزا عبداللطیف تسوجی تبریزی نام برد که مجموعه‌ای بود به زبان عربی از حکایاتی که در اصل فارسی بوده‌اند. نثر فارسی ترجمه با لحن نیرومند و موقر و درعین حال دلنشین آن تاثیر عمیقی بر نوشتار فارسی باقی گذاشت.

در سال ۱۲۸۸ (۱۸۷۱م) میرزاجعفر قرچه‌داغی چندین نمایشنامه از اثار میرزا فتحعلی اخونداف را از ترکی آذری به فارسی برگرداند. سه سال بعد مترجم در مقدمه‌ای بر کتابی که حاوی سه نمایشنامه ازین مجموعه بود ارزش تربیتی تئاتر و دلایل انتخاب زبان ساده و محاوره‌ای را تشریح می کند و می گوید: «امید است باسوادان و بی‌سوادان بتوانند از راه خواندن و شنیدن از تعالیم این نمایشنامه‌ها بهره برگیرند.» وی به بازیگران می‌آموزد تا کلمات را آنگونه که در زبان محاوره به کار می‌رود تلفظ کنند. در ۱۸۹۰م. «ا.راجرز»[۱] سه نمایشنامه از آثار آخونداف را به انگلیسی برگرداند و همراه توضیح استادانه لغات دشوار و ترجمهٔ فارسی قرچه داغی به صورت اثری دو زبانه منتشر کرد. به هرحال ترجمه‌های قرچه داغی نه تنها نمایشنامه را (که نوع ادبی تازه‌ای بود) به نویسندگان ایرانی معرفی کرد بلکه کاربرد واژگان محاوره‌ای را در آثار ادبی ترغیب نمود و با ترجمهٔ نمایشنامه برای نخستین بار مسالهٔ چگونگی ارائهٔ نقل قول مستقیم ـ آنگونه که کلمات را ادا می کنند ـ برای نویسندگان و مترجمان فارسی زبان مطرح شد.

شاهزاده محمد طاهر، نوه عباس میرزای قاجار، یکی دیگر از پیشکسوتان ترجمه در دوران معاصر بود که به دستور ناصرالدین شاه تعدادی از رمان‌های الکساندر دوما را ترجمه کرد. این ترجمه‌ها عبارتند از: **کنت دومونت کریستو، سه تفنگدار، ملکه مارگت، لوئی چهاردهم و لوئی پانزدهم**[۲]. پی رنگ پیچیدهٔ این ادبیات جدید و حیرت انگیز و هیجان و جاذبهٔ خواندن ترجمه‌های روان آن موجب شد که اعضای خانواده‌های ایرانی برای شنیدن این داستانها در منازل گردهم آیند.

به علت آن که نخستین گروه دانشجویان ایرانی که از بورس اعزام به خارج استفاده کردند برای تحصیل به «فرانسه» رفتند و در بازگشت به اشاعهٔ فرهنگ و زبان فرانسوی پرداختند، اکثر ترجمه‌های اولیه از زبان فرانسه بود معروف ترین این ترجمه‌ها عبارتند از:

ـ سه ترجمه از فروغی (ذکاءالملک):

الف. دور دنیا در هشتاد روز اثر ژول ورن.

ب. کلبهٔ سرخ پوستی اثر برناردین دوسن پی یر.

ج. عشق و عفت اثر شاتو بریان.[۳]

ـ ژیل بلاس اثر لوسژ ترجمه محمد کرمانشاهی[۴]

- پل و ویرژینی اثر برناردین دوسن پی یر ترجمه ابراهیم نشأت.[5]

- طبیب مجبوری اثر مولیر ترجمه علی مقدم (اعتمادالسلطنه)[6]

ترجمهٔ تعدادی از رمان‌های تاریخی جرجی زیدان کار عبدالحسین میرزا قاجار هم متاثر از ذوق ادبی و شیوه نثر نویسی آن دوره بود.

اکنون می‌پردازیم به بررسی اثری که در تاریخ ادبیات معاصر و تحول نثر فارسی از تمامی ترجمه‌های یاد شده ذی نفوذتر است، یعنی ترجمهٔ **حاجی بابای اصفهانی** اثر جیمز جاستی نیان موریه[7] این رمان عیاری بدیع و جنجال برانگیز که متن انگلیسی آن برای نخستین بار در سال ۱۸۲۴م. در انگلستان انتشار یافت برداشتهای گوناگون و متناقضی را موجب گردید که عمدتا ناشی از دوگانگی خود اثر است: از طرفی تصویری که موریه از ایران و حاجی بابا ارائه می‌دهد، مضحك و اغراق آمیز است و لذا اگر خواننده حاجی بابای اصفهانی را نمونه واقعی شخصیت ایرانی بپندارد به بیراهه رفته است. از طرف دیگر به نظر می‌رسد که نویسنده به طور حیرت‌آوری از زندگی خصوصی و عادات قشرهائی از جامعه ایرانی مطلع است و نحوه زندگی آنان را درك می کند، به طوری که به دشواری می توان باور کرد که این مشاهدات دقیق از آن نویسنده‌ای خارجی باشد و مباحثات مربوط به ترجمهٔ این اثر نیز از همین جا ناشی می گردد. برغم گفته نویسنده درمقدمه‌اش بر **حاجی بابا در انگلستان** که ارتباط قهرمان داستان را با اشخاص معروف آن روزگار انکار می کند، برخی گمان می برند که حاجی بابا شخصی واقعی است و احتمالا نام مستعاری است برای «میرزا ابوالحسن» فرستاده سیاسی فوق‌العاده‌ی ایران به بریتانیا که موریه را در سفر به انگلستان و نیز در بازگشت به ایران همراهی کرد. برخی دیگر او را قهرمانی تخیلی و ماجراجو می‌دانند که آفریده ذهن نویسنده است. این که آیا جیمز موریه خود این کتاب را نوشت یا دوستی ایرانی به وی کمك کرد، از بحث ما که به «ترجمه‌ی» اثر می پردازیم خارج است.

درعین حال به هنگام پرداختن به ترجمهٔ فارسی این اثر، حدس و گمان و تردید به سراغ ما می آید. تا نیمه قرن بیستم تصور می کردند که مترجم این اثر حاج شیخ احمد روحی کرمانی مبارز آزادیخواه است که دشمن سرسخت ناصرالدین شاه و مخالف اوضاع سیاسی آن روزگار بود. کلنل دی.سی فیلات[8] خلاصه‌ای از زندگی شیخ احمد را در مقدمه‌ای بر اولین طبع فارسی یعنی نسخه ۱۹۰۵ کلکته می آورد و در این که شیخ احمد مترجم اثر است تردیدی ندارد ولی ادعای این ویراستار انگلیسی براساس شواهد موجود، مردود است. زیرا شیخ احمد روحی در سال ۱۸۹۲م. طی نامه‌ای به مرحوم پرفسور ادوارد براون می نویسد که میرزا حبیب اصفهانی حاجی‌بابا اثر موریه را «از فرانسه» به فارسی ترجمه کرده است. در این که اشاره به زبان فرانسه سهو قلم بوده است یا خیر، اطلاعی در دست نیست ولی واضح است که ترجمه این اثر کار دوست شیخ احمد یعنی میرزا حبیب اصفهانی بوده است. قسمت مهم این نامه را که ادوارد براون در مقدمه خود برچاپ ۱۸۹۵ **ماجراهای حاجی بابای اصفهانی** به زبان انگلیسی برگردانده است بدین شرح است:

«نویسنده فاضل میرزا حبیب اصفهانی کتاب «حاجی بابا» را از فرانسه به فارسی ادیبانه و با رعایت امانت ترجمه کرده است. با عنایت به حفظ ویژگی های بومی و اصطلاحاتی که خاص گفتار مردم عادی اصفهان و دیگر شهرهای ایران است و بدین گونه عادات و رسوم ایرانیان تجسمی جاودانه یافته است. وی می‌خواست آن را در قسطنطنیه به زیور طبع آراسته گرداند ولی سانسور مطبوعات در آنجا این کار را ناممکن می‌سازد. در صورتی که مایل باشید نسخه‌ای از کتاب را برایتان می‌فرستم. اگر بتوانید آن را در لندن به طبع رسانید. خریداران و خوانندگان زیادی در ایران خواهد داشت و میرزا حبیب هم تمامی حقوق خود را به شما واگذار خواهد کرد زیرا اگر از چاپ اثر مطمئن شود کاملا خوشنود خواهد بود.»

به گفتهٔ براون در همین مقدمه[9]، اندکی بعد از ارسال نامه شیخ احمد، میرزا حبیب فوت می کند. شیخ احمد که حامل نسخهٔ خطی ترجمهٔ فارسی حاجی بابا است در ۱۸۹۶.م ـ یعنی چهار سال پس از آن که براون را از وجود ترجمهٔ فارسی این کتاب مطلع ساخته بود ـ به قتل می‌رسد. گویا ادوارد براون هم هرگز در این باره اقدامی نکرده است. شواهد نشان می دهد که کلنل دی سی فیلات عهده‌دار انجام این کار می شود. قرار بود دولت عثمانی طبق اصل استرداد مجرمین شیخ احمد را تحویل دولت متبوعش دهد ولی پس از عبور از مرز ایران و ترکیه در تبریز، شیخ را خیانتکارانه به قتل می‌رسانند و کتابهای او را که احتمالاً شامل نسخه فارسی کتاب موریه هم بوده است در کرمان به خانواده اش تحویل می‌دهند. فیلات که بعداً کنسول انگلستان در کرمان شد، نسخهٔ خطی ترجمه را به دست می آورد و در مقدمهٔ چاپ نخست آن چنین می نویسد:

«کتاب حاضر از روی رونوشت نسخهٔ اصلی که مترجم[10] به زادگاهش فرستاده و با نسخهٔ اصلی مقابلهٔ انتقادی شده است و با اجازه ورثه آن مرحوم به چاپ رسیده است.»

بنابراین پی می بریم که کلنل گمان کرده است که مترجم اثر شیخ احمد است و تعجب اینجاست که به نظر می‌رسد وی فهمیده باشد که مرحوم میرزا حبیب اصفهانی با این ترجمه ارتباط داشته است زیرا در مقدمه‌اش به صراحت می گوید که شیخ احمد در قسطنطنیه آثار متعددی، از جمله حاجی بابا، را از فرانسه و انگلیسی «به کمك شاعری اصفهانی به نام میرزا حبیب» ترجمه کرده است.

به هرتقدیر، فیلات شیخ احمد را مترجم می‌داند وی حتی در چاپهای اول و دوم و سوم که همگی در کلکته به طبع رسیدند، عکس شیخ احمد را در صفحهٔ نخستین چاپ می کند. دیباچهٔ چاپ دوم را در ۱۹۲۳ از کمبریج ارسال می‌دارد گویا در آنجا با ادوارد براون ملاقات کرده است ولی معلوم نیست که آیا براون نامهٔ شیخ احمد را از یاد برده است؟، آیا به احترام گفته فیلات در مقدمه طبع اول (۱۹۰۵م.) و با زیرکی و سخاوتمندی نخواسته است اشتباه کلنل را در ارتباط با هویت مترجم واقعی تصحیح کند؟ در جلد چهارم **تاریخ ادبیات ایران** (چاپ ۱۹۲۴) براون در اشاره شتابزده‌ای به نسخه فارسی **حاجی بابا** می گوید که مترجم شیخ احمد است. درعین حال خواننده را به مقدمهٔ خود بر چاپ ۱۸۹۵ که در آنجا مترجم واقعی را نام برده است رجوع می‌دهد. شاید پس از سی و دو سال از دریافت نامهٔ شیخ، اکنون که براون سالخورده و رنجور است، درخواست شیخ احمد روحی را ـ برای لطف در حق دوست مترجمش میرزا حبیب اصفهانی ـ از یاد برده است.

از زندگی و احوال میرزا حبیب اطلاع زیادی در دست نیست. وی در قریهٔ کوچکی در چهار محال اصفهان دیده به جهان گشود و تحصیلات مقدماتی را در اصفهان به اتمام رساند. بعد به بغداد رفت و مدت چهار سال به آموختن ادبیات و الهیات پرداخت. از اشارات جسته و گریختهٔ معاصرین وی درمی‌یابیم که محققی بسیار دانشمند و فاضل بود که بیشتر به عنوان شاعری با تخلص «دستان» از او یاد می کردند. وی آثار منثور هم نوشته است که معروف‌ترین آن **برگ سبز** می باشد که در ۱۹۰۰م. (پس از درگذشت نویسنده) در تبریز به طبع رسید. میرزا حبیب مصحح چندین متن نایاب فارسی هم بوده است مانند اشعار بوشاك و محمد کاری. در میان سایر کارهای ادبی رسالاتی هم در بارهٔ دستور و خط فارسی دارد مانند **دستور سخن** (استانبول ۱۸۶۹م)، **دبستان پارسی** (استانبول ۱۸۹۰م)، **راهنمای فارسی** (استانبول ۱۸۹۱م)، **خط و خطاطان** (به زبان ترکی، استانبول ۱۸۸۸م) و بالاخره در سال ۱۸۶۹ **مردم گریز** اثر مولیر[11] را ترجمه و منتشر کرد هم‌چنین ترجمه‌ای تحت عنوان **غرایب عواید ملل** (۱۸۸۵) دارد که نویسندهٔ آن معلوم نیست.

میرزا حبیب اصفهانی مدافع سرسخت دموکراسی و آزاد اندیشی بود و از حکومت مطلقه آن روزگار به تندی انتقاد می کرد. وی در ۱۸۶۰م. به دلیل همین افکار مجبور به فرار از ایران و اقامت در ترکیه شد و تا زمان وفات خود در ۱۸۹۷م. مدت ۳۷ سال در وحشت و نومیدی به سر برد و در این مدت برای امرار معاش به کار معلمی اشتغال داشت.

نارضایی میرزا حبیب اصفهانی از اوضاع ایران، به شدت بر ترجمهٔ کتاب موریه اثر می گذارد. متن انگلیسی حاجی بابا تصویری غرض‌آلود، منفی و مبالغه آمیز از برخی جنبه‌های زندگی ایرانی ارائه می‌دهد و ترجمهٔ فارسی آن ـ به رغم شهرتش که به عنوان اثری برجسته بر حوادث انقلاب مشروطه و تجدید حیات ادبی اثر گذاشت ـ به دلیل تعصبات سیاسی و مذهبی نویسنده این تصویر را اغراق آمیزتر نشان می‌دهد.

در برگردان این اثر مترجم آزادی زیادی برای خود قائل شده است. وی در تغییر یا جایگزین کردن قسمتهایی از داستان ـ آنجا که این تغییرات بر وفق مقاصد اوست ـ تردیدی به خود راه نمی‌دهد. ازینرو ترجمهٔ فارسی ـ در مقایسه با متن انگلیسی ـ اختلافات جزئی دارد که فراوان به چشم می‌خورد و تقریباً در یکایك صفحات آن مشهود است. گاهی به ابتکار مترجم بخشی از متن کلا حذف یا افزوده گردیده است. درواقع مواردی هست که مترجم چندین صفحه از متن انگلیسی را ترجمه نکرده است[12] به عنوان مثال فصل بیست و هفتم «داستان یوسف ارمنی و همسرش مریم» در متن انگلیسی مشتمل بر سی و چهار صفحه است (صفحات ۲۴۹ تا ۲۸۲) ولی در ترجمهٔ فارسی به پنج صفحه تقلیل یافته است (صفحات ۲۱۵ تا ۲۱۹).

دلیل این کار این است که این فصل عمدتا به

رسوم ارمنی‌ها و مراسم ازدواج آنان اختصاص دارد که چون برای خوانندگان رمانهای اجتماعی و آثار اعتراض‌آمیز جاذبه ندارد، از نظر مترجم زائد بوده است[13]. برای توضیح بیشتر این نکته به چند نمونه زیر که به طور تصادفی انتخاب گردیده است توجه فرمائید:

موریه در مقامه آغازین خود اروپائیانی را نام می‌برد - یا بدانها اشاره دارد - که به اسلام محمدی گرویده‌اند، مترجم این‌ها را نادیده می‌گیرد. ولی هرگاه متن انگلیسی به مسؤولان ایرانی با ذکر عناوین اشاره دارد هم‌چون صدر اعظم، وزیر داخله، وزیر امور خارجه، خزانه‌دار و غیره، مترجم نام و نیز القاب ایشان را ارائه می‌دهد، زیرا هدف نمایش حماقت، عدم کفایت و بی‌عدالتی این افراد است. بدین ترتیب در ترجمه فارسی القابی چون اعتمادالدوله، دبیرالملك یا مستوفی الممالك را می‌بینیم و در مورد خزانه‌دار ابتدا امین الدوله صدر اصفهانی و در فصلهای چهل و هفت و نود و نه «معیرالملك» ذکر گردیده است. آنجا که متن انگلیسی به تفاوت بین ادعا و عمل اشاره دارد مترجم با آب و تاب به توضیح و تفسیر اشارات نویسنده می‌پردازد.[14] گهگاه مترجم کاسه داغتر از آش می‌شود و هنگامی که موریه از مسئولان ایران تعریف می‌کند مترجم معنی را کلاً تغییر می‌دهد به عنوان مثال موریه در گفتگو از توقعات سیاسی سفیر انگلیس می‌گوید:

«وی (فرستاده انگلیس) اصرار می‌کرد که پاره‌ای امتیازات که ماهیت سیاسی داشتند به وی اعطا شود درحالی که وزیر با توجه به منافع ایران مجبور شد امتناع ورزد.»

این جمله را میرزا حبیب اصفهانی در صفحه ۱۱۷ ترجمه خود چنین برگردانده است:

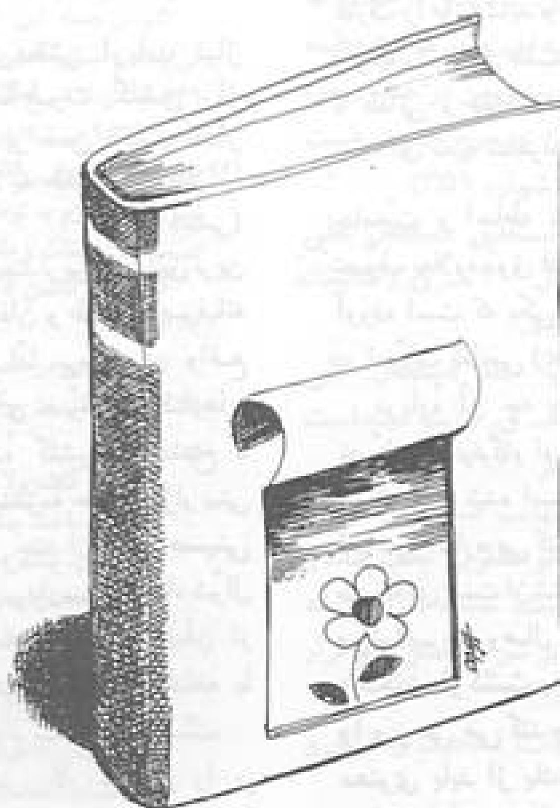
«ایلچی در رواج تجارت و گشودن مکاتب و مدارس در ایران اصرار داشت و معتمدالدوله می‌گفت که این کارها مصلحت دولت نیست.»

مترجم به تغییر ارقام هم تمایل دارد، گاهی بی‌هیچ دلیلی (ر.ك. به صفحات ۱ ، ۱۹) و گاهی به دلیل خوش آوائی (صفحات ۹۲، ۲۱۶).

متن انگلیسی حاجی بابا علاوه بر جنبه‌های دیگر، انتقادی تمسخرآمیز است. بدین لحاظ مترجم یقیناً بر نویسنده پیشی گرفته است. در توصیف رفتار درباریان و اعمال ریاکاران، مترجم با آنچه خود به متن اصلی افزوده درواقع به برگردان فارسی ظرافت و طنز بیشتری بخشیده است.[15] دیگر تمایز مهم برگردان فارسی غنای امثال و حکم منظوم می‌باشد که در جای مناسب به کار رفته است. این اشعار همراه با انبوه ضرب‌المثل‌های رایج و عامیانه، نقل مکرر احادیث و آیات قرآنی نشانهٔ تسلط مترجم بر زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی و اشراف بر نهادهای اسلامی است.

ولی گاهی این قدرت تشخیص و فراست ادبی جای خود را به میل وافر به جاری ساختن سیل کلمات می‌دهد، به طوری که متن اصلی را کلا به کناری می‌نهد و همانند نویسندگان پرتکلف نثر کهن پارسی یکسره به توصیفهای پرزرق و برق می‌پردازد. بنابراین جملهٔ «The caravan was ready to depart a week after the festival of the New Year's day.» (p.13) مترجم را برمی‌انگیزد تا ده سطر به نثری فاخر در باره فرا رسیدن بهار قلم زند (ص۱۱) این نوع دگرگونی در بسیاری موارد دیگر هم رخ می‌دهد. به عنوان مثال در صفحه ۲۹ مترجم به ناگهان سیلی از واژگان تزئینی را بر صفحه کتاب جاری می‌سازد این کلمات چنان انتزاعی، بغرنج و درعین حال بی‌ربط‌اند که بقول فیلات «وی در پیچ و خم جملات خود، خویشتن را گم می‌کند.» فیلات به خواننده توصیه می‌کند که از این قسمت کلاً صرفنظر کند. بعلاوه وجود اشتباهات کوچك ولی متعدد، ناتوانی مترجم را در درك برخی لغات و تعبیرات خارجی نشان می‌دهد. از سوی دیگر به همان اندازه هم مواردی هست که مترجم اشتباهات متن اصلی را تصحیح و موارد حذف شده را تکمیل کرده است.[16]

اگر از این جزئیات فنی درگذریم و حاجی بابای فارسی را به خاطر ارزش ظاهری آن بپذیریم منظری نو در برابر دیدگان ما گسترده می‌شود. این کتاب به لحاظ اجتماعی و سیاسی تاثیر عظیمی داشت بر بیداری مردم و فراهم آوردن زمینه انقلاب مشروطه، و به لحاظ ادبی یکی از موفق‌ترین تجربه‌ها در شیوهٔ جدید نگارش نثر فارسی بود. نویسندگان ایران امروز هنوز هم این سبك را به کار می‌بندند و ادعا می‌شود که متن فارسی حاجی بابای اصفهانی یکی از بهترین نوشته‌های دوران معاصر است. ملك الشعرا محمد تقی بهار می‌گوید «نویسندهٔ توانائی که تصاویر متن فارسی حاجی بابا را آفرید یکی از نیرومندترین، دقیق‌ترین و واقع گرایانه‌ترین نویسندگان این عصر است» بهار با قاطعیت می‌گوید که از نظر رسائی، ایجاز و پختگی بیان این اثر حتی همسنگ گلستان سعدی است و به لحاظ واقع گرایی و تاثیر بر خواننده آن را همطراز آثار اروپایی می‌داند. بهار متن فارسی حاجی بابا را به خاطر سادگی تحسین می‌کند و درعین حال به کار برد فنون مهم ادبی در آن اشاره دارد وی می‌گوید که این اثر درحالی که با بهترین معیارهای سبك شناسی نثر فارسی انطباق دارد به لحاظ نثر داستانی بازتاب مکاتب جدید است.[17]



■ توضیحات:

1) A. Rogers.
2) Le Comte de Monte-Cristo.
Les Trois Mousquetaires.
La Reine Margot,
Louis XIV—
Louis XV.
3) a) Jules Verne's: La Tour du Monde en 80 Jours.
b) Bernardin de Saint-Pierre's: La Chaumière Indienne.
c) Chateaubriand's: Les Aventures du Abencerage.
4) Le Sage's: Gil Blas.
5) Bernardin de Saint-Pierre's: Paul et Virginie.
6) Molière's: Le Médecin Malgré Lui.
7) James Justinian Morier's:
The Adventures of Hajji Baba of Ispahan.
8) Col. D.C. Phillott.
۹) در این مقدمه در مقایسه با جلد چهارم «تاریخ ادبیات ایران» براون از حاجی بابا تمجید بیشتری بعمل می‌آورد.
۱۰) منظور شیخ احمد روحی است.
11) Moliere's: Le Misanthrope.
۱۲) متن فارسی مورد استناد در اینجا نسخه دی سی فیلات چاپ ۱۹۰۵ کلکته می‌باشد.
۱۳) هم چنین فصل بیست و ششم و پایان مقامه آغازین.
۱۴) صفحات ۳ ـ ۴ ، ۹۰ ، ۱۰۱ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۴۰ و ۱۴۱ برگردان فارسی را با متن انگلیسی مقایسه کنید.
۱۵) ر.ك. به صفحات ۳۲، ۴۲، ۷۷، ۷۹، ۲۱۳ و ۳۲۵ برگردان فارسی در مقایسه با متن انگلیسی.
۱۶) به عنوان مثال ر.ك. به صفحات ۴ ـ ۳ ، ۶۷ ، ۸۶ ، ۸۹ ، ۱۴۸ و ۱۵۰ برگردان فارسی در مقایسه با متن انگلیسی.
۱۷) سبك شناسی، ملك الشعرا بهار، جلد سوم، صفحه ۳۶۶.

تفکر کرد تا خود چیستم من...

■ کامیار عابدی - خورموج



به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد

□ نگاهی به کتاب:
مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن‌راز، تألیف شمس‌الدّین محمّدلاهیجی، مقدّمه تصحیح و تعلیقات محمّدرضا برزگر خالقی (و) عفت کرباسی، انتشارات زوّار، ۱۳۷۱، ح + هشتاد و نه + ۸۱۸ ص.

ای فقر تو نوربخش اربابِ نیاز
خرّم زبهارِ خاطرت گلشن راز
یك ره نظری بر مس قلبم انداز
شاید که برم ره به حقیقت زمجاز[۱]
(جامی)

«گلشن راز» یکی از ارجمندترین و عمیق‌ترین کتابها و رسالات در زمینهٔ عرفان و طریقت صوفیانه است. این منظومهٔ مختصر امّا پرمغز، در واقع دریچه‌ای است به راز و رمزهای تصوّف، و گفتارها و نوشته‌های عرفانی. سرایندهٔ گلشن‌راز «شیخ ـ محمودشبستری» نام دارد. او منظومهٔ حدوداً هزار بیتی خویش را در پاسخ به سؤالاتی چند از «امیر حسینی هروی» ـ که خود از عرفای نام بردارست ـ درماه شوّال سال ۷۱۸ هـ. ق. سروده است و در طیّ آن از موضوعاتی گوناگون در گسترهٔ عرفان ـ فلسفه با عناوین «قاعده» و «تمثیل» دادِ سخن داده است.

سرایندهٔ گلشن‌راز اساس کار خویش را بر ساده‌گویی گذاشته است. او چون مقصود خود را شاعری و لفظ‌پردازی نمی‌داند، با صراحتِ نثر به مطلب و مطلوب خود می‌پردازد. این البتّه سبب می‌شود تا اهل ذوق و فضل و سواد، هر یك به اندازهٔ توان و وسع خویش از این چشمهٔ زلال و صافی جرعه‌ای بنوشد و بهره‌ای برگیرد. کوشش صاحب کتاب نیز این است که مشکلات و غموض بحثهای عرفانی و تعابیر شاعرانهٔ عارفان شاعر و شاعران عارف را بازگشاید و معانی حقیقی اصطلاحات ویژهٔ صوفیّه را به اهل طلب بشناساند. او هم‌چنین می‌کوشد تا معانی و مقاصد اصلی و اساسی تصوّف را در جاده‌ای که به شاهراهِ شرع منتهی می‌شود، جای دهد.

جامعیّت و احاطهٔ شگفت‌انگیز در اصول و مبانی تصوّف بعلاوهٔ ذوق ادبی، برای او این امکان را فراهم آورده است که یکی از منحصر به فردترین کتابها را در ادبیّات تعلیمی (Didactic) فارسی به وجود آوَرَد.

دربارهٔ آن چه به عرفان شبستری (و در واقع تصوّف از دیدگاه او) مربوط است تاکنون سخنهای بسیار گفته شده است. در اینجا تنها به یك موضوع اساسی اشاره می‌کنیم و آن این که از نظر او عرفان مرحله‌ای است از شناسایی حقّ تعالی و این که چگونه می‌توانیم به وصال او برسیم. به همین سبب، او «امکان بازگشت به مبدأ و چگونگی سیر رجوعی را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که در این سفر معنوی باید از یك سو به شیوهٔ معیّنی اندیشید (سلوك نظری) و از طرفی دیگر منازل و مراحل خاصّی را طیّ کرد و به تصفیهٔ باطن پرداخت (سلوك عملی)[۲].

چو قاف قدرتش دم بر قلم زد
هزاران نقش برلوح عدم زد
از آن دم گشت پیدا هر دو عالم
وزآن دم شد هویدا جان آدم
در آدم شد پدید از عقل تمییز
که تا دانست از آن اصل همه چیز
چو خود را دید یك شخص معیّن
تفکّر کرد تا خود چیستم من
زجزوی سوی کلّی یك سفر کرد
وزآن جا باز در عالم نظر کرد
جهان را دید امری اعتباری
چو واحد گشته در اعداد ساری
جهان خلق و امر از یك نفس شد
که هم آن دم که آمد باز پس شد
ولی آن جایگه آمد شدن نیست
شدن چون بنگری جز آمدن نیست
به اصل خویش راجع گشت اشیا
همه یك چیز شد پنهان و پیدا[۳]

چنین اثر گران‌بها و مفیدی، البتّه باید در طول سالیان و سده‌های دراز مورد توجهٔ بسیار عرفا، فلاسفه و اهل ذوق و ادب قرار گرفته باشد. چنین نیز شده و بر این منظومه شروح متعددی نوشته شده و اهل عرفان به توضیح و تبیین آن پرداخته‌اند. گذشته از این، گلشن‌راز به زبان‌های مختلف شرقی و غربی برگردانده شده است.[۴]

امّا در میان شرح‌هایی که بر این کتاب مستطاب نوشته‌اند، بی‌تردید مهمّ‌ترین شرح از آنِ «**شمس‌الدّین محمّدلاهیجی**» است و عنوان «**شرح گلشن**» یا «**شرح گلشن‌راز**» در میان فضلا و عامّه، علی‌الاطلاق اشاره به اثر اوست؛ در حالی که نام و عنوانِ کامل کتاب لاهیجی «**مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز**» است علاوه بر این، کتابهای مهم دیگری در شرح و توضیح گلشن راز نوشته شده، که اگر چه به جامعیّت و کمالِ اثر لاهیجی نمی‌رسند، امّا در حدّ خود ـ و شاید بیشتر ـ از آثار ارزشمندی می‌باشند که پیرامون گلشن‌راز نوشته شده‌اند و در خور شناسایی برای اهل ذوق و ادب و عرفان می‌باشند.[۵]

شیخ محمّد لاهیجی، خود این کتاب را به خواهش اهل تصوّف به رشتهٔ تحریر در آورده است. این اهل تصوّف که او آن‌ها را «**جماعت سالکان طریق مودّت و ساکنان مقام محبّت**» می‌نامد، از وی درخواست می‌کردند که شرحی برکتاب گلشن‌راز بنویسد و او از این کار امتناع می‌نموده تا این که پس از استخاره، در روز دوشنبه نوزدهم ماه ذی‌الحجّهٔ سال ۸۷۷ هـ. ق آغاز به نوشتن شرح گلشن نموده است. امّا علّت اساسی نگارش چنین شرحی را، هم در پایان شرح گلشن چنین توضیح داده که «**باعث نفس‌الامری این فقیر در التزام شرح این کتاب آن بود که دلی داشتم که به این سخنان محققان انسی تمام داشت و به چیزی دیگر غیر از این ملایمتی نداشت و این کتاب گلشن را در غایت خوبی و تنقیح یافتم و از دل و جان به توضیح و تلویح لطایف**

و نکات و مسائل او شتافتم»[6]

آن گونه که مشهود است شرح گلشن لاهیجی شرحی است کامل و همه ابیات گلشن‌راز را در بر می‌گیرد. شارح، نخست، اگر واژه‌ای نیاز به توضیح داشته باشد، به بیان آن می‌پردازد، سپس به توضیحات عرفانی و فلسفی اقدام می‌نماید و در ضمن توضیحات، مانند بسیاری از نویسندگان و دانشمندان قدیم ایران به آیات و احادیث و اشعار و سخنان عرفا و بزرگان استناد می‌کند. بنا به اعتقاد استاد عبدالحسین زرّین‌کوب، او در شرح تعالیم صوفیّه بین اصطلاحات «ابن عربی» و شارحان او، و تعالیم مشایخ «کبرویّه» از جمله «میرسیّد علی همدانی» تلفیق ایجاد می‌کند.[7] لاهیجی، اگر بیت مورد شرح را در نسخه‌های دیگر به گونه‌ای متفاوت دیده باشد، به بیان توضیح اختلاف و معنی جدید هم می‌پردازد.[8]

نمونه را، شرح کوتاهِ بریکی از ابیات گلشن‌راز، از شرح لاهیجی آورده می‌شود:

«همه عالم چویك خمخانهٔ اوست
دل هـر ذرّه‌ای پیـمـانـهٔ اوسـت

یعنی تمامت عالم از غیب و شهادت مانند یك خمخانه‌اند که پر از شراب هستی حقّ گشته‌اند و دل هر ذرّه‌ای از ذرّات موجودات که مراد حقیقت آن ذرّه است، بحسب قابلیّت و استعداد خاصّ که دارد، پیمانهٔ شراب محبّت حقّ است و پیمانهٔ همه از این شراب پراست.

بدان که هر موجودی در خورد قابلیّت خود از آن پرتو وجه ذات الهی که بر می محبّت ظهور و اظهار افتاده است، به تجلّی خاصّ از تجلّیات وجوه اسمایی مخصوص شده‌اند و جام استعداد هر یکی از آن شراب تجلّی خاصّ که مستعدّ همان بودند، پرگشته و تمامت ذرّات علی حسب استعداد اتهم، مست مدام آن می‌اند. شعر

از جام عشقند از ازل ذرّات مست لم‌یزل
ساقی صلایی می‌زند میخانه را در وا شده است»[9]

شرح گلشن‌راز لاهیجی، سال‌ها پیش از این (گویا نخستین بار در سال ۱۳۳۷ شمسی) به اهتمام محقق ارجمند و ادیب گرانقدر جناب کیوان سمیعی انتشار یافته است. این طبع اگر اُز لحاظ دارا بودن مقدّمه‌ای مستوفی و مفصّل از ایشان مزیّتی ویژه یافته، از نظر احتوا برقدیم‌ترین نسخه‌های خطّی شرح گلشن و داشتن تعلیقات منظّم و مبسوط و فهارس کامل و گوناگون نقص دارد. شاید از همین‌رو بوده که آقای محمّدرضا برزگر خالقی و خانم عفّت کرباسی، از چند سال پیش از این، به تحقیق و پژوهش در این کتاب روی آورده‌اند و تصحیح آن را وجههٔ همّت خویش قرار داده‌اند. حاصل، جایی است از شرح گلشن‌راز لاهیجی که اخیراً به بازار کتاب عرضه شده است. این طبـع تصحیحی است دقیق و مشتـمـل اسـت بـر مـقـدّمـه، مـتـن، تعلیقات و فهارس گوناگون، و انصافاً معلوم است که بر روی آن دقتی بسیار صرف شده و کوشش شایان تقدیری در آن به کار رفته است.

در مقدّمهٔ کتاب، ابتدا به طور مختصر در بارهٔ گلشن راز و مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز سخن رفته است. خواننده با مطالعهٔ این مطلب آشنایی لازم را با این دو کتاب و محتوای آن‌ها پیدا می‌کند. سپس ـ باز به طور مختصر ـ به خصوصیات سبکی و دستوری شرح لاهیجی پرداخته می‌شود. در فصل‌های بعد مقدمه، زندگی، آثار و آراء و افکار کسانی مورد بحث قرار می‌گیرد که هر یك به نحوی با گلشن راز و شرح آن مربوطند:

نخست ـ امیر حسینی هروی؛ که سبب‌ساز سرایش گلشن راز شده و با ارسال سئوالاتی چند، انگیزهٔ اصلی را برای شیخ محمود، در نظم گلشن راز فراهم آورده است.

دوم ـ **شیخ محمود شبستری**؛ که ابتدا در چند صفحه از زندگی و آثار او بحث می‌شود و سپس موضوع مهم «عرفان شبستری در گلشن راز» با تشریح یکایك پاسخ‌های او مورد بررسی قرار می‌گیرد.

سوم ـ **شیخ محمد لاهیجی ملقب به شمس‌الدین** و متخلص به اسیری؛ که صاحب اثر است. پرداختن به زندگی، آثار و طریقت او بحث مفصل و تحقیق جداگانه‌ای با عنوان «فرقهٔ نور بخشیه» را پیش می‌آورد؛ چه آن گونه که خود «**لاهیجی بیان می کند مدت شانزده سال در ملازمت محمد نوربخش بوده و بحسب تفاوت احوال معنوی سه نوبت از استاد خود اجازه ارشاد گرفته است که آخرین آن‌ها را در شرح گلشن راز آورده است».**[10] هر چند در این بخش باز نموده می‌شود که لاهیجی بسیاری از عقاید نوربخش (از جمله ادعای مهدویت او را) هرگز قبول نداشته است.

چهارم ـ محیی‌الدین بن عربی؛ که بی شك روش فکری صاحب گلشن راز و شارح گلشن راز با اندیشه‌ها و آراء او مربوط است. این موضوع سبب شده تا در مقدمه، در ضمن یك مقالهٔ مفصل و مستدل به ابن عربی و افکار و آثار و شارحان آثار او پرداخته شود.

آن گونه که مصححان محترم نوشته‌اند، در تصحیح شرح گلشن از سه نسخه بسیار قدیمی موجود در ایران استفاده شده است:

۱ـ نسخهٔ اساس، که متن اصلی بر اساس آن فراهم گردیده و کهن‌ترین نسخهٔ شناخته شده نیز می‌باشد، متعلق است به سال ۸۸۲ هـ. ق. کاتب آن «**رحمت‌الله بن محمد حسینی نوربخشی**» است، در **مکه معظمه** آن را کتابت کرده و در شهر «**زبید**» یمن در حضور خود نویسنده (لاهیجی) مقابله و تصحیح نموده است (کتابخانهٔ مسجد گوهر شاد/ شماره ۳۵۱).

۲ـ نسخهٔ دوم، به خط نستعلیق «**سلطان علی شیرازی**» و مربوط است به سال ۹۰۰ هـ. ق. (کتابخانهٔ مجلس / شماره دفتر ۲۲۴۸۱).

۳ـ نسخهٔ سوم، باز به خط «**سلطان علی شیرازی**»[11] که در سال ۹۰۱ هـ. ق. کتابت شده است (کتابخانهٔ مجلس /شماره دفتر ۷۹۱۶۰).

پس از متن کتاب، که با نهایت صحت و سلامت تهیه شده و علاوه بر این به نحو مطلوبی چاپ شده و فاقد کمترین اغلاط چاپی است، نسخهٔ بدل‌ها آمده است. در بخش بعد تعلیقات بر شرح گلشن راز قرار دارد و شامل موارد زیر است:

۱ـ توضیح لازم در بارهٔ آیات، احادیث و اقوال و عبارات عربی.

۲ـ معرفی گویندگان فارسی زبان و تازی گوی،[12] و صد البته در همه آن‌ها از منابع و مآخذ معتبر و متعددی استفاده شده است. فهارس مختلف بخش پایانی کتاب را تشکیل می‌دهند:

ـ فرهنگ لغات (با معانی آن‌ها، که لغات دشوار و دور از ذهن را در بر می‌گیرد. اگر چه مآخذ معانی واژگان آورده نشده است و شاید هم چنین کاری لازم نبوده است.)

ـ فهرست آیات
ـ فهرست احادیث و اخبار و اقوال عرفا و بزرگان و امثال و عبارات عربی.
ـ فهرست اشعار عربی
ـ فهرست اشعار فارسی
ـ فهرست اسامی اشخاص، اماکن و کتب (سه فهرست اخیر، تنها به اعلام و اسماء متن کتاب مربوط می‌شود و اعلام و اسماء تعلیقات را شامل نمی‌شود.)
ـ فهرست اصطلاحات (فهرستی به غایت دقیق و بسیار قابل استفاده)
ـ کشف الابیات
ـ فهرست مراجع و مآخذ

مزید توفیق مصححان فاضل و سخت کوش را در پدید آوردن چنین اثری از خداوند بزرگ خواستاریم و هم به ایشان و هم به ناشر محترم (انتشارات زوار) در عرضهٔ چنین اثر نفیسی تبریك می گوییم.

یادداشت‌ها:

۱ـ **لاهیجی** پس از به پایان رسانیدن شرح گلشن، آن را برای جامی به هرات فرستاد. شعری که در ابتدای مقاله آورده شده از جامی است و در پاسخ **لاهیجی** به خدمت او فرستاده شده است.
مجالس المؤمنین ، شوشتری، ج ۲، ص ۱۵۲ و ریحانة الادب، مدرسی، ج ۱، ص ۱۲۵؛ به نقل از **شرح گلشن لاهیجی**، برزگر خالقی (و) کرباسی، مقدمه، ص یازده.

۲ـ **گلشن راز**، شیخ محمود شبستری، به اهتمام صمد موحد، کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۶۸، مقدمه، ص ۱۸.

۳ـ **گلشن راز**، پیشین، ص ۶۷.

۴ـ ر. ك: مقاله استاد «احمد گلچین معانی» در نسخه‌های خطی، دفتر چهارم، به کوشش **محمد تقی دانش پژوه** (و) **ایرج افشار**، نشریهٔ ـ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۴، ص ۵۴ ـ ۱۲۲. همچنین ر. ك: مقاله اینجانب با عنوان «**شروح گلشن راز**» در شمارهٔ ۲۶ (بهمن ماه ۱۳۷۱) ماهنامهٔ ادبستان.

۵ـ از جمله این شروح خوب گلشن راز، شرح‌های زیر می‌باشند: نسائم گلشن ـ از شاه داعی شیرازی (متوفی ۸۶۷ یا ۸۶۹ هـ. ق.)؛ شرح گلشن ـ از حسین بن عبدالحق الهی اردبیلی (متوفی ۹۵۰ هـ. ق)؛ شرح گلشن ـ از محمد ابراهیم بن محمد علی سبزواری (متوفی ۱۳۵۸ هـ. ق)، از شاگردان حاج ملاهادی سبزواری. لازم به توضیح است که دو اثر اخیرتر مدتی بعد با تصحیح و تعلیقات و مقدمه و فهارس گوناگون منتشر خواهد شد.

۶ـ **شرح گلشن لاهیجی**، برزگر خالقی (و). کرباسی، ص ۶۰۲.

۷ـ **جستجو در تصوف ایران**، عبدالحسین زرین کوب، ص ۳۲۵، به نقل از: **شرح گلشن لاهیجی**، برزگر خالقی (و) کرباسی، ص یازده.

۸ـ **شرح گلشن لاهیجی**، پیشین، ص یازده

۹ـ همان ماخذ، پیشین، ص ۵۱۶.

۱۰ـ همان، پیشین، ص سی و نه.

۱۱ـ مصححان محترم اشاره نموده‌اند که نسخه‌ای دیگر به خط همین کاتب مربوط به سال ۸۸۵ هـ. ق. در قاهره موجود است که با وجود تقاضا و تلاش فراوان برای گرفتن نسخه‌ای از آن، موفق به دریافت آن نشده‌اند.
شرح گلشن لاهیجی، پیشین، ص هفتاد و دو.

۱۲ـ همان ماخذ، پیشین، ص هفتاد و سه.



مروری بر کارنامه هنری «بیلی وایلدر»

وایلدر، درمیان ده‌فیلمساز بزرگ تاریخ سینما

■ گردآوری و ترجمه: وصال روحانی

بیلی وایلدر فیلمساز شهیر و توانا در روز ۲۲ ژوئن امسال (۱۹۹۲)، هشتاد و ششمین سال حیات خود را کامل کرد و گام در هشتاد و هفتمین سال زندگی هنری خویش نهاد و عجبا که در این سن بسیار بالا، گذشت فراوان زمان و چرخش روزگار، آن برق شیطنت‌آمیز توام با آگاهی را از چشمهای او نگرفته است و باز هم عجبا که گذشت این مدت طولانی، قریحه و نکته‌پردازی شگفت‌انگیز و قوه‌ی پرورش طنز اعجاب‌آور او را باطل نکرده است. امروز در اواخر بهار سال ۱۹۹۲، وایلدر فیلمسازی بازنشسته است، اما گوشه‌نشین و عزلت‌گرا نیست. گاه‌به گاه، در مجامع حضور می‌یابد و در جشنواره‌هایی که در مورد جوامع سینمایی آمریکا برپا می‌شود، شرکت می‌کند. لازمه‌ی این حضورها، سرزدن به هتل‌های مختلف و اسکان موقت در آنها است، اما احتمالاً وایلدر با پدیدهٔ هتل‌نشینی ناآشنا نیست. هرچه باشد، پدر او، اوایل قرن جاری در شهر وین هتلدار بود و پسر او که فیلمسازی بزرگ است به خاطر ضرورتهای شغلی‌اش، در بسیاری از شهرهای اروپا و آمریکا، از برلین و پاریس گرفته تا نیویورک و لوس‌آنجلس، اقامت گزید و چون پیوسته مسافر بود، پایش فقط به هتل‌های این شهرها باز می‌شد. خبرنگاران حتی امروز هم برای یافتن وقت و امکان مصاحبه با او، چاره‌ای ندارند، مگر تماس گرفتن همیشگی با هتل‌هایی در نیویورک و لوس‌آنجلس. اما بیلی وایلدر هرگونه که بوده باشد و هرگونه که امروز باشد، هرگز تحت تاثیر اشیاء قیمتی و لوکس محل اقامتش قرار نگرفته است. در تمام عمر، او قوه‌ی گیرایی خارق‌العاده‌ی خود را برای به نمایش نهادن کارهای غریب طبقات مرفه و کارهای وسواسی طبقات متوسط و تلاش شبانه‌روزی طبقات پایین اجتماع به کار برده است. فیلمنامه‌های متعددی که او طی ۵۰ سال کار نوشته است، به یك اندازه در هر دو زمینهٔ پرداختن به سلوك ثروتمندان و فقیران موفق بوده است. انگار او در بهترین غذای ثروتمندان و در غذای اندك فقیران، همان ذوق زندگی‌سازی را می‌بیند که سایرین فقط در مقوله‌های فکری اندك منحصر به خویش، نظایر آن را یافت می‌کنند.

سخت ترین کار عالم

مصاحبه کردن با بیلی وایلدر، احتمالاً سخت‌ترین کار مطبوعاتی است، چون خود او قبلاً گزارشگر یك روزنامه بوده و با ترفندهای این حرفه کاملاً آشنا است. درست است که او این روزها به دلیل بی‌حوصلگی، به بسیاری از روزنامه‌نگاران اجازه می‌دهد هر آنچه می‌خواهند به نام او بنویسند، اما تردید نمی‌توان کرد که او در بیان کردن جملات حساب شده، ید طولایی دارد و در این زمینه هم مانند بعضی موارد دیگر، خود را دنباله‌رو استادش می‌داند. و این استاد او، کسی نیست جز فیلمساز معروف دهه‌های ۱۹۲۰، ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ «ارنست لوبیچ» که مانند خود وایلدر از آلمان آمد و چون کارش بالا گرفت همچون وایلدر ساکن هالیوود و مقیم لوس‌آنجلس شد و شماری از بهترین فیلم‌های تاریخ را خلق کرد. سابقهٔ فیلمسازی بسیار خوب بیلی وایلدر و شروع کار درخشان وی به اوایل و اواسط دهه ۱۹۴۰ باز می‌گردد و این تازه شرط آن است که فیلمنامه‌های تابناك او را که از اواسط دهه ۱۹۳۰ نوشته شد و به دست فیلمسازان دیگری کارگردانی شد نادیده بگیریم. مجله‌های هنری اجتماعی اوایل و اواسط دهه ۱۹۴۰، نشانه‌های روشنی از کار و شهرت او را به دست می‌دهند. در آن نشریات، راجع به معجزه‌هایی که تیم فیلمسازی «بیلی وایلدر ـ چارلز براکت» پیوسته خلق می‌کردند، سخن‌ها می‌رفت.

اواسط دههٔ ۱۹۴۰، زمان ارائهٔ دو فیلم بسیار بسیار خوب وایلدر با اسامی آشنای «خسارت دو برابر» Double Indemnity و «پایان هفته‌ی گمشده» The Lost Weekend بودکه به سالهای ۱۹۴۴ و ۱۹۴۵ به سینماروهای جهان ارزانی شد. «خسارت دو برابر» با بازی «فردمك موری» و «باربارا استان‌ویك» و «ادوارد جی‌رابینسون»، یکی از بهترین به اصطلاح «فیلم نو آر»های تاریخ محسوب می‌شود و آن را دراین زمینه با آثار کلاسیك دیگری همچون «از درون گذشته» ساخته‌ی ژاك‌تورنور و محصول ۱۹۴۷ و «پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند» ساخته‌ی تی‌گارنت و محصول ۱۹۴۶ قیاس می‌کنند. «پایان هفته گمشده»، که چند جایزه اسکار اصلی سال عرضه‌ی خود را ربود و تبحر وایلدر را در ساختن کارهای سبك «دلهره» بیشتر آشکار کرد و بازی درخشان ری‌میلاند را به معرض تماشا نهاد، از تحولات بزرگ سینمایی زمان به شمار می‌رفت. هر دو فیلم، یك مشخصهٔ واحد داشتند و آن دوری گزیدن مفرط وایلدر از کلیشه‌های هالیوودی برای انتخاب هنرپیشه‌های اصلی قصه‌ها بود. وایلدر و براکت برای این فیلم‌ها، مك‌موری و میلاند را که طی آن دهه و دههٔ پیش ازآن (دهۀ ۱۹۳۰) همواره نقش ستاره‌های اول بدون دوز و کلك را ایفا می‌کردند متقاعد ساختند در هیأت کاراکترهای مرموز و نیمه بد و تقریباً جانی این فیلمها ظاهر شوند. برای مدرسه‌روهای آن زمان، دیدن مك‌موری و میلاند با ظواهری این چنین، تازگی خاصی داشت و بخصوص ذهن آنهایی را که همواره به سمت خلاف و خلافکاری گرایش نشان می‌دادند بیشتر به تفکر وامی‌داشت. اما آنهایی که کار وایلدر را از پیشتر از آن زمان تعقیب می‌کردند، قبل از تسلیم شدن در برابر این دو فیلم بسیار خوب، دستها را به علامت تسلیم در مقابل یك اثر مشهور قبلی او با نام

سرگرد و زیردست The Major and the Minor بالا برده بودند.

در قالب یك دختر ۱۲ ساله

در این فیلم که به سال ۱۹۴۲ عرضه شد جینجر راجرز هنرپیشه معروف فیلم‌های موزیکال، در قالب یك دختر ۱۲ ساله(!) ظاهر شد و نقش مقابل او را باز ری‌میلاند بازی کرد. غوغای جنگ جهانی دوم سپری می‌شد و تب این جنگ و احساسات برخاسته از آن، همگان را به شکلی غمزده و یا پرخاشگر ساخته بود. دورهٔ حکومت «همفری بوگارت» بر سینما شروع می‌شد و نمی‌دانیم چرا این گونه حس می‌شود که خطوطی از شخصیت بوگارت در کاراکتر سرگرد کربی ـ که ری‌میلاند نقش او را بازی می‌کند ـ ترسیم شده است. اما همین امروز، یعنی ۵۰ سال بعد از ساخته شدن این فیلم، «سرگرد و زیردست» هیچیك از خواص جذب کننده‌ی خویش را از کف نداده است و هنوز بسیاری از تماشاگران از صحنه‌ی خداحافظی دو کاراکتر اصلی قصه در ایستگاه ترن، اشك بر دیدگان خود می‌نشانند. مسألهٔ وایلدر این بود که همیشه با بدبینی توأم با طنز و رومانتیزم متکی بر موشکافی اجتماعی اش، بسیاری از بیننده های آگاه دهه ۱۹۴۰ را به سوی خود می‌کشید اما شماری نیز قوه‌ی فهم آثار او را نداشتند. او مانند سایر فیلمسازان برتر تاریخ، از زمان خود به شدت پیش بود.

ابعادی بسیار وسیع

۱۹۵۰ سالی بود که باز وایلدر را با ابعاد بسیار وسیع درمعرض قضاوت مساعد سینماروها وکارشناسان صنعت فیلم قرار داد. وقتی «سان‌ست.بولوار» در این زمان، برای اولین بار در تالار بزرگ «رادیوسیتی موزیك هال» عرضه شد، بسیاری از سینمادوستان از این فیلم به دفعات دیدن کردند و «آندرو ساریس» منتقد و تاریخ نگار سینما حکایت می‌کند که در همان زمان، دست کم ۲۵ باراین فیلم را دیده است! با اینکه در عظمت «سان‌ست.بولوار» شکی وجود نداشت برخی سران استودیوها و منتقدان فیلم این طور نظر می‌دادند که «همه چیز درباره‌ی ایو»، ساخته‌ی جوزف ال منکیه‌ویچ و محصول ۱۹۵۰ و با بازی بت‌دیویس، قصه‌ی مشابه بهتری را عرضه کرده است. این افراد، از گرایش مفرط وایلدر به نشان دادن جنبه‌های فسادگرایانهٔ زندگی ستاره‌های هالیوود که منجر به خلق کاراکتر چشمگیر اما نه چندان مطلوب نورما دزموند در این فیلم شد خرده می‌گرفتند. اما اکثریت با کسانی بود که می‌اندیشیدند بازی گلوریاسوانسون درنقش این ستاره افول کرده، اما شیفته‌ی اوجگیری مجدد، چیزی درحد کمال بوده است. به هرحال قرار نبود وایلدر دراین فیلم، کاراکتری بی‌عیب و مثبت بیافریند و سوان‌سون مأموریت داشت دزموند را زنی حقیقت گم کرده و عزلت نشین و محو شده در رؤیاهای دست نیافتنی اش توصیف کند و این کار توسط او انجام گرفت. وقتی دههٔ ۱۹۵۰ پایان گرفت، بسیاری از منتقدان، بی‌حرف پس و پیش، «سان‌ست.بولوار» را یکی از بهترین آثار سینمایی این دهه نام بردند و نام آن در کنار چند فیلم بسیار خوب دهه ۱۹۴۰ مانند «مرد سوم» ساختهٔ کارول‌رید، «جنگل اسفالت» به کارگردانی جان‌هیوستون و «ارباب واگن» ساختهٔ جان فورد ذکر شد. همه چیز درباره‌ی «ایو»، «ملکه آفریقایی»، گنجهای «سی‌یرا مادرا» و «بهترین سالهای زندگی ما» از دیگر آثاری بود که در این مقطع نظر کارشناسان را به خود جلب کرده بود.

کسب اعتبار بیشتر

با این حال، در انظار عمومی، پیوسته وایلدر درحال کسب اعتبار بیشتر بود. و دهه ۱۹۵۰ زمانی بود که او جای پای خود را بیش از پیش محکم کرد. فیلمهایی که او طی این دهه ساخت و بعضی از آنها چیزی درحد یك شاهکارند عبارتند از: «آس در حفره» (۱۹۵۱)، «استالاگ ۱۷» (۱۹۵۳)، «سابرینا» (۱۹۵۴)، «درد ۷ساله» (۱۹۵۵)، «شیفتگی در بعدازظهر» و «روح سنت لوئیز» (هر دو ۱۹۵۷)، «شاهدی برای محاکمه» (۱۹۵۸) و «بعضی ها داغش را دوست دارند» (۱۹۵۹). و البته «سان ست. بولوار» را که در اولین سال این دهه عرضه شد نیز از نظر دور نداریم. سال ۱۹۶۰، زمان ارائهٔ فیلم محبوب «آپارتمان» وایلدر بود که منتقدان، مردم و آکادمی علوم سینمایی آمریکا، جملگی شیفتهٔ آن شدند. اما باز در آن ایام، بودند منتقدانی که با تماشای دو کار بسیار خوب آلفردهیچکاك که در سالهای ۱۹۵۹ و ۱۹۶۰ ارائه شدند و اسامی آشنای «روح» و «سرگیجه» را داشتند، جذب وی شده و ارج لازم را برای کارهای همزمان بیلی وایلدر قایل نشدند. حقیقت این بود که دیدن «آپارتمان» با بازی جك لمون و شرلی‌مك لین به تمام طبقات بیننده لذت می‌بخشید اما مخالفان وایلدر می‌گفتند این فیلم و قصهٔ خاص آن، ترکیبی از نیازها و رفتار عجیب طبقه متوسط است و نگاه آن به نفوذ طبقهٔ ثروتمند نیز بیش از حد طعنه آمیز است.

از طرف دیگر، اوایل دهه ۱۹۶۰ زمان جا افتادن و مطرح شدن هر چه افزونتر زبان ویژهٔ سینمای موج نو اروپا ـ و بخصوص فرانسه ـ بود و کارشناسان آن‌سامان، همواره راجع به تاثیر عمیقی که به باید تصویر ـ ارجح بر دیالوگ ـ بر تماشاگران داشته باشد داد سخن می‌دادند. بعضی منتقدان آمریکا، بدون آن که خود متوجه شوند از جنبه‌های قوی دیالوگی فیلمهای بزرگانی چون وایلدر غفلت ورزیده وتحت تاثیر موج عظیمی که از اروپا می آمد ـ و پیش قراولان فکری آن، ژان لوك گودار، فرانسوا تروفو، فدریکو فلینی، لوکینو ویسکونتی و میکل آنجلو آنتونیونی بودند ـ بیشتر به دنبال کشف روال وغنای تصویری مورد بحث در فیلمها می‌رفتند. و طبیعی بود که به این شکل، از بسیاری از نکات برجستهٔ فیلمها غافل می‌ماندند.

□ وایلدر به جمع بهترین کارگردانان تاریخ تعلق دارد و در ردیف هوارد هاکز، جان فورد، ویلیام وایلر و فرانك کاپرا است

□ حسن بزرگ وایلدر، استمرار فعالیت او در ارائهٔ کارهای عالی است. او طی شش دهه بیش از ۱۵ فیلم خوب را راهی بازارهای سینمایی کرد.

□ طنز قوی اجتماعی وایلدر شگفت انگیز است. هیچکس همچون او، اساس و بنیاد روابط فاسد و عواطف دروغین عوالم شهرنشینی را به تماشا نگذاشته است.

مبتنی بر دیالوگ

در فیلمهای وایلدر طی هر سه دهه‌ی ۱۹۴۰، ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، لحظات مهم آن چنان مبتنی بر دیالوگ بودند که دوستداران نه چندان پرشمار سینمای موج نو اروپا، نکات مورد علاقه‌ی خویش را در آن نمی‌یافتند. جدا کردن سبك کار هوارد هاکز یکی دیگر از بهترین فیلمسازان تاریخ، از نحوهٔ فعالیت وایلدر، دوستداران سینما را به مسیرهای فکری تازه‌ای می‌کشاند. هاکز سبك خاص کار خود را داشت و زبان تصویری او کاملا متفاوت بود. اما متاسفانه یا خوشبختانه، موج نو سینمای اروپا که به آن سوی دریای آتلانتیك و به جانب آمریکا نیز روان می‌شد، چنان بود که سبب شد بعضی منتقدان سینما ارزش فراوان کار فیلمسازانی چون وایلدر را بعدا ـ و نه در آن زمان ـ کشف کنند برای شما قصهٔ جالبی را می‌آوریم:

فرانسوا تروفو که یکی از مطرح‌ترین فیلمسازان سه دهه ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بود، در اواسط دهه ۱۹۵۰، گاه به گاه در سری نشریات مرجع و با نفوذ «کایه دو سینما»ی فرانسه، راجع به فیلم و سینما، قلم می‌زد و نقدهایی را به رشتهٔ تحریر می‌کشید. وقتی در سال ۱۹۵۴، فیلم «سابرینا»ی وایلدر عرضه شد، تروفو درمقاله‌ای که احتمالا یکی از نامعتدل‌ترین نقدهای او را در برداشته است، دربارهٔ این کارگردان با هوش چنین نوشت: وایلدر کارهای سبك تفریحی خوبی می‌سازد اما فاقد آن غنا و جامعه‌شناسی قوی و ساختمان فکری مبتنی بر اطلاعات است تا بتواند فیلمهای دیگر را مانند «خسارت دو برابر» و «پایان هفته‌ی گمشده» بسازد!!

در آن موقع، کسی به این نکتهٔ اساسی توجه نکرد که اصولا سواد انگلیسی تروفو بسیار کم بود، به طوری که نمی‌توانست برداشت صحیحی از زبان خاص و دیالوگ قوی فیلمهای وایلدر ـ و یا فیلمهای مشابه با آن ـ داشته باشد و اگر «تروفو» آن زمان را تحلیل گر خوبی راجع به بسیاری از نکات سینمایی بدانیم، بی‌شك او را ارزیاب منصفی برای متون انگلیسی نخواهیم یافت. مساله، فقط تروفو نبود.

عیبی بزرگ؟

در مجلهٔ «سایت اند ساوند» بریتانیا و نشریه‌ی «سکانس» نیز مسالهٔ جدی نبودن و جدی نیندیشدن وایلدر (آیا واقعا چنین بود؟) مورد اشاره قرار گرفته بود و آنرا عیبی بزرگ در کار این فیلمساز می‌دانستند و «جیمز ایجی» دیگر منتقد بزرگ فیلم نیز شك خود را نسبت به میزان سهمی که وایلدر در خلق دو اثر بزرگ جدی خود در دهه ۱۹۴۰، یعنی همان فیلمهای

«خسارت دو برابر» و «پایان هفته‌ی گمشده» داشت، ابراز کرده بود. ایجی به زبان بی‌زبانی گفته بود که وایلدر خالق این قصه‌ها نبوده، بلکه فقط هدایت کننده‌ی پروژه بوده است. اما حقیقت چیز دیگری بود.

وایلدر می‌دانست چطور سوژه‌های مورد نظرش را با روالی مردم‌پسند به سینمارو! عرضه دارد. ما نیز واقع‌بین باشیم. فیلمی را که مردم می‌پسندند، حتما حاوی نکات مثبت بزرگی است. و این را نیز باید پذیرفت که اثر هنری که مردم را راضی می‌کند، به تحقیق و از دیدگاه روحی و معنوی و هنری، برتر از آثاری است که مردم را به سر درد وامی‌دارد.

سرزدن دائمی

فرض این است که وایلدر در آستانهٔ ۸۷ سالگی، وقتی آزادتر از همیشه داشته باشد، اما اضافه کنید به شرکت گاه به گاه او در مجامع سینمایی، سر زدن دائمی اش به موزه‌ها و گالری‌های هنری بعلاوه در هر فرصت آزادی. منتقدان معروف سینمایی نشریات مهم مانند نیویورك تایمز و واشینگتن پُست در خانهٔ او را می‌کوبند تا مصاحبه‌ای تازه با او انجام دهند. در مورد بیلی وایلدر شکل گیری زندگی اش روایات مختلفی آمده است اما بیشتر آنها در یك نکته مشترك اند و آن اینکه وی با نام کامل ساموئل وایلدر، در روز ۲۲ ژوئن ۱۹۰۶ در سوشا، شهری در اتریش که امروز در خاك لهستان واقع است، پا به عرصه‌ی هستی نهاد. پدر هتلدار وی می‌خواست که او درس حقوق بخواند و دراین زمینه به تخصص برسد، اما ساموئل جوان و یا بقول امروز ما، بیلی جوان در نیمه‌ی راه از دانشگاه وین کنار کشید و خبرنگار یك روزنامه در پایتخت اتریش شد. در کتاب بیوگرافی که از بیلی وایلدر در دست است، آمده است: او در ایام کار دراین روزنامه، یك بار کار بزرگی را به انجام رساند. این کار، مصاحبه با شخصیت‌هایی چون زیگموند فروید، آلفرد آدلر و ریچارد اشتراوس، جملگی در صبح تا پیش از ظهر یك روز بود! به سال ۱۹۲۶ بود که بیلی جوان از این زندگی نیز احساس نارضایی کرد و وین را ترك گفت و به برلین رفت. وقتی امروز از او در باره‌ی زندگی اش در آن شهر طی آن ایام بپرسید، می گوید:

جوان بودم و بیهوده دور خودم می‌گشتم. به هتل ایدن که از بزرگترین مسافرخانه‌های شهر بود می‌رفتم و آنجا با دوستانم وقت گذرانی می‌کردم. مدتی هم در این شهر گارسونی می‌کردم! بعلاوه درهمان برلین، در یك روزنامه دیگر نیز مشغول کار شدم و برای اینکه بتوانم اطلاعاتی عالی در سطح شهر جهت نوشتن پیدا کنم، مدتی هم راننده‌ی تاکسی شدم! شاید طی همین گردش‌ها و تلاش برای شناخت روابط موجود در شهرها بود که بیلی وایلدر حس غریبی در کشف رفتارهای فساد آمیز یافت. او سرزمین ناشناخته و روابط مبتنی بر حرص و جستجوی ثروت حتی به قیمت ارتکاب فساد و جنایت را طی همین ایام لمس کرد حتی اگر خود او امروز مایل به گفتن این نکات نباشد. شاید پرداختن به مشاغلی ظاهرا معمولی مانند گارسونی و رانندگی چشم‌های او را به روی بسیاری از حقایق گشوده باشد.

فساد موجود در شهر

روابط عجیبی که بین کاراکترهای فیلمهای «شیفتگی در بعدازظهر» و «آپارتمان» می‌بینیم و جملگی به روشنی از فساد موجود در سلوك شهروندان مناطق مدرن حکایت دارند، مولود اطلاعات و برداشتهای وایلدر طی همان ایام است. کاراکترهای آثار او، گاهی زود به خطا بودن اعمال خود پی می‌برند و نتیجه مثبت پشیمان شدن خود را دریافت می‌دارند. اما در آثار دیگری از او، همانند «خسارت دو برابر»، «سان ست. بولوار» و «آس در حفره»، پشیمانی و تلاش برای پاك شدن دیر از راه می‌رسند و به این سبب، گناهکاران این فیلمها به سزای اعمال خویش می‌رسند و بدین گونه است که شاهد خلق اتفاقاتی تراژیك در پایان این فیلمها هستیم. وایلدر تصریح می‌کند که این اتفاقات، نتیجهٔ محاسبهٔ غلط افراد خلافکار است و اشاره می‌کند که گرد خلاف گشتن، سرانجام محاسبه‌ی غلط را به ارمغان می‌آورد. او در گفتار خود، صراحت لهجه دارد. بنابر این اتهام غیر جدی بودن چندان هم به وایلدر نمی‌چسبد. ذهن یك کاراکتر خلافکار می‌تواند به هر سویی بچرخد. یا به سوی سرزمینهای سیاهی که در فیلم‌های جوزف فون اشتروهایم، دیگر فیلمساز آلمانی مطرح سه دهه‌ی ۱۹۲۰، ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ ترسیم می‌شود یا به سوی سراب توصیف شده در فیلمهای درخشان «ارنست لوبیچ». منتها خشونت و تندی مفرطی را که در فیلمهای فون اشتروهایم وجود دارد در آثار وایلدر نجوئید. او برای بیان حقایق اجتماعی و واقعیاتی که در زندگی انسانها بچشم می‌آید، ذهن و زبانی کاملا متفاوت دارد. اگر اشتروهایم تراژدی را همان طور که هست ـ و حتی بزرگتر از آنچه هست ـ نشان می‌دهد، در عوض وایلدر با ظرافت طبع و طنازی خاص خودش، با این ایده بازی می‌کند ابعاد سیاهش را قدری به تماشاگر نشان می‌دهد اما هرگز موجب وحشت او نمی‌شود. قصد وایلدر بیان این ایده‌ها در چارچوب قصه‌ای است که اصلش سبك و تفریحی باشد. او در ایام جوانی، بازیگری قهار در شطرنج بوده و چه در این زمینه و چه در موارد دیگر، با شکست و تراژدی نا آشنا نیست. اما مساله این است که حس قوی و قوهٔ تشخیص طنزوی را قادر می‌سازد تاریك‌ترین لحظات زندگی کاراکترهای آثارش را روشنی و زیبایی بخشد و آنگاه در لحظاتی خاص، شادترین اوقات زندگی شان را با غمی مقطعی به تاریکی بکشاند تا از این طریق، فساد موجود را به نمایش بگذارد.

یك وجه مشترك

به سال ۱۹۲۹ بود که وایلدر به طور وسیع در سطح بالایی از حرفه‌ی سینما ابراز وجود کرد. او در این تاریخ، با کارگردانان بزرگی چون «رابرت سیودماك» و «ادگار. جی. اولمر» در ساخت فیلمی آلمانی به نام «مردم در روز یکشنبه» مشارکت کرد. می‌دانید فیلمبرداران این اثر چه کسانی بودند؟ نامشان را این گونه برای شما می‌آوریم: «فرد زینه‌مان» و «اوژن شافتان»ازینه‌مان راکه می‌دانیم بعدا به فیلمساز بزرگی بدل شد و آثاری به یادماندنی در سه دهه ۱۹۵۰، ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ برجای نهاد. اما در مجموع باید بگوئیم که این فیلمسازان، جملگی یك وجه مشترك داشتند و آن، فرارشان از حکومت نازی در آلمان و رفتن شان به هالیوود در دهه ۱۹۳۰ بود. بیشتر داستان فیلم «مردم در روز یکشنبه»، در پارکی در وانسی ـ واقع در حومهٔ برلین ـ می گذشت و با ان که شیوهٔ خاص کار زینه‌مان در مدیریت و هدایت فیلمبرداری این اثر، مستند گونه بود و از سبك نیمه خشك فیلمهای مستند نشات می گرفت، اما رابطهٔ اجتماعی و عاطفی که محور قصه بود و تم شیرین و تلخ آن، به درستی فریاد می کرد که خط و ربط قصه را تا حد زیادی بیلی وایلدر تعیین کرده است، طی چهارسال بعدی (از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۳) وایلدر جوان در تحریر و تدوین فیلمنامه‌ی ۱۰ اثر دیگر آلمانی مشارکت یافت. وایلدر امروز در توصیف این کارها می گوید: درست است که من نویسندهٔ سناریوی این فیلمها بودم، اما حقیقت این است که من در سازمان سینمایی موجود، فقط همین نقش را داشتم و نمی توانستم از چارچوب کاری یك فیلمنامه نویس خشك دور از صحنه فراتر روم. اصولا راهی به روی من، برای رفتن به سر صحنهٔ فیلمبرداری و حس کردن روند شکل گیری داستان و ایجاد تغییری احتمالی در آن باز نبود. بلافاصله پس از زبانه کشیدن آتش خشم نازیها نسبت به مخالفان شان در برلین و سایر شهرهای آلمان، وایلدر عطای کار در این کشور را به لقایش بخشید و به پاریس رفت و آنجا با گرفتن مشاغلی کوتاه مدت در زمینهٔ صنعت فیلمسازی فرانسه، به دشواری به امرار معاش پرداخت. براستی می توان زندگی او را در آن روزها، لحظه‌ای و بدون اطمینان به آینده دانست و نمی‌دانست اگر امروز در پاریس، غذایی برای خوردن می یابد فردا نیز چنین خواهد بود یا نه.

فیلمی پر ماجرا در پاریس

تنها فیلمی که وایلدر در ایام اقامتش در پاریس، فیلمنامهٔ آن را نوشت و در تیتراژ فیلم نیز منتسب شدن او و فیلمنامه به یکدیگر، مورد اشاره قرار گرفته است، اثری است با نام «موازه گراینی» محصول سال ۱۹۳۳. این یك فیلم پرماجرا با صحنه‌های تعقیب اتومبیلها است و در آن، «دانیل داریو» هنرپیشه معروف فرانسوی در حالی که فقط ۱۷ سال دارد، بازی می کند. کارگردان این فیلم، «الکساندر اس وای» بودو فیلمنامه‌ی آنرا «اس. وای» و وایلدر مشترکا و با این دیدگاه نوشتند که فیلمی تفریحی و تجاری بسازند. معهذا وایلدر در سالهای اخیر، این فیلم را بیهوده با «از نفس افتاده» اثر نیمه کلاسیك «ژان لوك گودار» یکی از پیشقراولان سبك موج نو سینمای اروپا قیاس کرده است. البته حال که صحبت از گودار و سینمای موج نو اروپا است، بد نیست یادآوری کنیم که وایلدر و بسیاری از فیلمسازان پر سابقه و هم عصر وی، طی دو دههٔ گذشته، فارغ التحصیلان دانشکده‌های سینمای آمریکا را بدلیل گرایشهایشان به این نوع سینما و تقلید از نوع فیلمبرداری مرسوم در این سینما و تبعیت از خط کاری «گودار» و «برسون» و همتاهایشان، مورد انتقاد شدید قرار داده و آنها را مسخره کرده‌اند. بهر روی، وایلدر سرانجام در اواخر سال ۱۹۳۳ به آمریکا رفت و سر از هالیوود در آورد. او برای اینکه اجازه‌ی اقامت در آمریکا را بیابد مجبور شد ابتدا سفری به مکزیك داشته باشد و آنجا اجازهٔ مهاجرت را کسب کند و تجربهٔ حاصل از این اقدام بود که امکان نوشتن

سناریویی با نام «طلوع را نگه دار» برای او و «چارلز براکت» در چند سال بعد فراهم آورد. این سناریو را بعداً وایلدر و براکت به میچل لیسن سپردند و او از روی آن فیلم مطرحی ساخت که البته این قصه‌ی خاص خود را دارد و در سطور بعدی از آن به اختصار یاد خواهیم کرد. مشارکت بیلی وایلدر در نوشتن یك سری فیلمنامه در هالیوود طی سالهای ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۷ مجموعا حاصل بزرگی را به بار نیاورد و منجر به خلق آثاری فراموش نشدنی همچون «پرستیدنی»، «یك ماجرای هیجان انگیز»، «موزیك جاری است» (هر سه در سال ۱۹۳۴)، «عاشق لاتاری» (۱۹۳۵) و «والتز سرخوش» (۱۹۳۷) شد. با این حال، حتی در این ایام به اصطلاح کم بار، حس طنز پردازی و قوه‌ی خارق العاده‌ی وایلدر در تشریح روابط و عواطف اجتماعی در بعضی قسمت‌های این فیلمها جلب نظر می‌کرد. به عنوان مثال می‌توان به فیلم موزیکال «موزیك جاری است» به کارگردانی «جومی» اشاره داشت. و باز بد نیست بیفزاییم اضافه بر «جان بولز»، «گلوریا سوان سون» نیز در این فیلم بازی داشت. بواقع او ۱۵ سال قبل از کار نزدیك‌تر با وایلدر و پیش از خلق کاراکتر تاریخی «نورما دزموند»، یك بار دیگر قصه‌ای از وایلدر را پیش روی خود دیده و روی خط آن به حرکت در آمده بود.

نه چندان ثروتمند

حالا که صحبت از آن ایام است خالی از لطف نیست اگر بگوییم وایلدر جوان و نه چندان ثروتمند، برای این که مخارج اقامتش در هالیوود گران قیمت را کاهش دهد، مدتی خانه‌ای بسیار کوچك را با شراکت «پیتر لوری» دیگر هنرپیشه معروف آلمانی مهاجر به آمریکا و بازیگر فیلمهای کلاسیك مانند «ام» و «شایلن مالت» اجاره کرده بود. «موزیك جاری است» برغم قصهٔ جالب وایلدر، عموماً فیلم درخشانی نیست و فقط می‌توان آن را با کلمهٔ «متوسط» توصیف کرد و از نقاط مثبت معدود آن، چند آواز و ترانه‌ی زیبای تصنیف «جروم کرن» و «اسکار همرشتاین» است. با این وجود، یك تغییر تکان دهندهٔ جالب توسط وایلدر در داستانی کلیشه شده در هالیوود، طی این قصه داده شده است، ماجرا بطور خلاصه از این قرار است که زن جوانی که صاحب مهارت در نمایش‌های هنری و موزیکال است از شهرستان به مرکز کشور می‌آید و سعی می‌کند نقش ستارهٔ اول یك نمایش بزرگ را بدست آورد. اما در رسیدن به این هدف موفق نمی‌شود و مجبور می‌شود به شهر کوچکش و به نزد مرد محبوب سابقش که هنوز در این شهر، انتظار او را می‌کشند، باز گردد. این اتفاقی بود دقیقاً خلاف کلیشهٔ سینمایی آن روز و امروز هالیوود و بخصوص در تضاد مستقیم با سوژهٔ فیلم معروف و پر فروش «خیابان چهل و دوم» (۱۹۳۳) «بازبی برکلی»، در «خیابان چهل و دوم»، «رابی کیلر» نقش دختری را بازی می‌کند که بر خلاف انتظارات، عهده‌دار نقش اول یك نمایش موزیکال می‌شود و به موفقیت می‌رسد، اما حتی در «موزیك جاری است» وایلدر بر خلاف قصهٔ فیلم «لیلی مارس معرفی می‌شود» (محصول ۱۹۴۳ و به کارگردانی نورمن تاروگ)، شانس مجددی هم به کاراکتر اول قصه نمی‌دهد. یعنی این کاراکتر پس از ناکامی مجبور است به شهر کوچك خود باز گردد و چنین نیز می‌کند. حال آنکه در «لیلی مارس معرفی می‌شود»، کاراکتر اول که نقش آنرا جودی گارلند بازی می‌کند پس از ناکامی اولیه، آن قدر تلاش می‌کند که دفعه بعد موفق می‌شود.

عدم موفقیت قطعی

کاراکتر مورد بحث در فیلم «موزیك جاری است»، «جون لانگ» نام دارد و عدم موفقیت او با قلم وایلدر قطعی است. او در قصهٔ وایلدر، هیچ استعدادی ندارد و حتی سایر کاراکترهای بارز قصه این حقیقت را به طور مستقیم به او می‌گویند. همین احساسات نابی که از گرایش وایلدر به نکات ضد کلیشه و خلق رخدادهای تازه ناشی می‌شود، یك فیلم متوسط را به زندگی و نشاط تازه‌ای ـ ولو موقتی ـ می‌رساند و نقش مهمی در متمایز شدن این فیلمساز از سایر کارگردانان دارد و همچنین سهمی بسزا از موفقیت وی را باید با همین نکات مرتبط دانست. امروز به زمانی رسیده ایم که می‌توانیم تشخیص دهیم هر فیلمی به شکلی در ارتباط با سوژهٔ بعضی فیلمهای دیگر و در باره‌ی آثار دیگر سینمایی است و این ارتباط، به همان اندازهٔ پیوند فیلم با رخدادهای زندگی است. این که درسالهای اخیر، پیوسته بر کار وسیع و طولانی بیلی وایلدر، ارج نهاده شده است، نتیجهٔ مرور دوبارهٔ پدیدهٔ سینما توسط کارشناسان و تکرار مداوم تم‌های سینمایی گذشته در کارهای جدید است. بهر حال باز به گذشته رجعت می‌کنیم تا تاریخچهٔ کار وایلدر را برایتان ذکر کنیم. کار وایلدر زمانی به تکامل رسید که کمپانی پارامونت او را با «چارلز براکت» همراه و همسو کرد و از آنها یك تیم فیلمسازی موفق بوجود آورد. چارلز براکت (متولد ۱۸۹۲ و متوفی به سال ۱۹۶۹) از وایلدر ۱۴ سال مسن‌تر بود و به سال ۱۹۱۷ از کالج «ویلیامز» فارغ التحصیل شده و ۵ سال بعد مدرك فارغ التحصیلی اش را از دانشگاه حقوق هاروارد نیز گرفته بود. او یك داستان نویس میرز هم بود و از جمله رمان هایش می‌توان به «پایان هفته»، «آخرین سستی» و «کاملاً محاصره شده» اشاره کرد. او برای مطبوعات نیز مطلب می‌نوشت و از اوایل دهه ۱۹۲۰ شروع به فروختن قصه و سوژه برای فیلمنامه به کمپانی‌های هالیوود کرد. اگر بخواهیم خلاصه کنیم باید بگوئیم براکت یك سخندان و متخصص ادبیات و داستان بود که از پشتوانهٔ روابط و حمایت خوبی نیز در مجامع سیاسی و اقتصادی و اجتماعی بهره می‌برد. «جورج آبوت» یکی از سران کمپانی پارامونت، براکت را به سال ۱۹۳۲ به استخدام این کمپانی درآورد اما او نیز در اوایل کارش مانند وایلدر اعتبار بزرگی کسب نکرد و بیش از آنکه شهرتش را اضافه کند، فقط حك شدن نامش را در میان تیتراژ یك سری فیلم متوسط و ضعیف زیادتر کرد. از این فیلمها، می‌توان «عشق فردا» (۱۹۲۴) «کار ریسك آمیز» (۱۹۲۶)، «پاشنه‌های برخاسته» (۱۹۲۹)، «مادام واردشوید»، «آخرین ایستگاه» و «بدون افسوس» (هر سه ۱۹۳۵)، «دام زنانه» (۱۹۳۶) و «پرنسس جنگل» و «بیکارلی جیم» (۱۹۳۷) را مثال آورد. اما همین دو قصه نویس و سوژه پرداز ظاهراً متوسط، وقتی دست بدست هم دادند، یکی از موفق‌ترین تیم‌های فیلمسازی تاریخ هالیوود و همچنین شماری از بهترین آثار سینمایی تمام ادوار را خلق کردند. این دو در مجموع، روی ۱۳ فیلم با هم کار کردند. و مدت چندانی از این همکاری نگذشت که بر اثر موفقیت شگرف کارشان، وایلدر نقش کارگردان و براکت نقش تهیه کنندهٔ فیلمها را به عهده گرفتند.

صاحب نفوذ

پس از جدایی حرفه‌ای آنها که بعد از تکمیل و ارائه فیلم «سان ست و بولوار» درسال ۱۹۵۰ رخ داد، وایلدر حتی به کار تهیه کنندگی فیلم‌ها نیز پرداخت، اما براکت هیچگاه دست به حرفه‌ی کارگردانی نزد. آنها که از نزدیك دستی بر آتش داشتند، می‌گفتند که براکت فردی بسیار فکور و معتدل بود که نفوذ زیادی بر وایلدر استاد اما احساساتی و تند داشت. این را نیز ناگفته نگذاریم که وایلدر و براکت در سال ۱۹۴۴ نیز موقتاً از یکدیگر جدا شده بودند، در این سال بود که وایلدر با ریمون چندلر رمان نویس توانا بر روی قصهٔ فیلم «خسارت دو برابر» کار کرد و فیلمی را با این نام ساخت که چنانکه پیشتر گفتیم از کلاسیك‌های تاریخ سینما است. این را نیز بیفزاییم که رمان «جیمز.ام.کین» کتاب خوبی است، اما وایلدر و «چندلر» فیلمنامه درخشانی از روی آن نوشتند. در همان زمان، براکت به کار تهیه قصهٔ فیلم «دعوت نشده» پرداخت. این فیلم که داستانی مربوط به اشباح و در ارتباط با قوای مابعدالطبیعه دارد، در قیاس با طبیعت تند و حمله‌ور «خسارت دو برابر» ملایم‌تر است و کارگردانی آن را «لوئیس آلن» انجام داد. بازیگران این فیلم، «گیل راسل» و «ری میلاند» (پیش از ورودش به پروژه‌ی بعدی وایلدر، یعنی «پایان هفتهٔ گمشده») بودند. موزیك تم «دعوت نشده» را «ویکتور یانگ» نوشت که شنونده‌ها را سحر می‌کرد و موزیك «خسارت دو برابر» را «میکلوسن روژا» تهیه کرد که بارقه‌های فاجعه‌ی توصیف شده در فیلم از آن می‌بارید.

خاطراتی بسیار کوتاه

امروز وقتی از بیلی وایلدر راجع به چارلز براکت می‌پرسیم، او فقط با آوردن تکیه کلام‌های خاص خودش و براکت، از وی به اختصار یاد می‌کند. او خاطراتی بسیار کوتاه را از مهربان حالی و جهت گیری‌های مساعد اجتماعی براکت نقل می‌کند. در مجموع، او از صحبت زیاد در بارهٔ براکت به دلایلی احتراز می‌ورزد اما این جای تعجبی ندارد، چون طی تمام این سالها، هر گاه صحبت براکت و دیگر دستیار او، یعنی «ای. ا. ال. دایاموند» به میان آمده است، وایلدر سعی کرده است کمترین میزان حرف را به زبان آورد. دایاموند متولد رومانی بود، اما در دانشگاه کلمبیای آمریکا درس خوانده و در نمایشهای موزیکال جك کارسون و دنیس مورگان کسب تجربه کرده بود. او با وایلدر روی فیلمنامهٔ این آثار کار کرد: «شیفتگی در بعد از ظهر»، «بعضی‌ها داغش را دوست دارند»، «آپارتمان»، «یك. دو. سه» (۱۹۶۱)، «ایرما، لادوس» (۱۹۶۳)، «آشپز بخت» (۱۹۶۶)، «زندگی خصوصی شرلوك هولمز» (۱۹۷۰)، «آوانتی» (۱۹۷۲)،

«صفحه‌ی اول» (۱۹۷۴)، «فدورا»، (۱۹۷۸) و «بادی، بادی» (۱۹۸۱). در واقع، تعداد فیلمهایی که وایلدر بدون همکاری با دایاموند یا براکت ساخته است از عدد ۷ فراتر نمی‌رود. و اگر براکت را همراه همیشگی وی در نیمهٔ اول زمان کاراو بدانیم، دایاموند را همراه همیشگی او در ۲۵ سال آخر کارش می‌یابیم. امروز که کار فیلمسازی وایلدر به پایان رسیده است و او ناظر تلاش دیگران است، در باره‌ی او چه می توان گفت؟ به صراحت شاید هیچ چیز، اما می توان تخمین زد که او هیچگاه آن قدر که باید خوش رفتار و خوب نبود و بر عکس، آن قدرها هم که خود وانمود می کرد، بد نبود. او هیچگاه خود را یك هنرمند با رسالت معرفی نکرد و پشت میز خطابه نایستاد و در مورد بسط یافتن فرهنگ توسط فیلمهایش داد سخن نداد، اما در نقطه مقابل، وایلدر هرگز یك آدم خشك بی مبالات و دوری جوینده از فرهنگ و سنت‌ها نبود. سئوال از وایلدر فراوان است و شاید بتوان به چند تا از آنها، این گونه اشاره کرد: آن قسمت از فیلم «زندگی خصوصی شرلوك هولمز» که وایلدر به سال ۱۹۷۰ ساخت و کمپانی تهیه کننده‌ی آن، از نوار خارج ساخت، اکنون کجا است و آیا در دسترس هست یا خیر؟

در صورت امکان

وایلدر می گوید: بله این قسمت هنوز موجود است و از میان نرفته است. اما در اختیار تهیه کننده های فیلم، یعنی برادران «میریسن» است و آنها باید اجازه دهند تا بعداً در صورت امکان به نوارهای ویدیویی این فیلم اضافه شود. آنگاه سئوال محبوب همه مطرح می شود و آن بدین مضمون است: همه می‌دانند که وایلدر به هنگام تهیهٔ «خسارت دو برابر» به سال ۱۹۴۴، یك سکانس تکان دهنده نیز گرفت که می بایست به عنوان بخش انتخابی فیلم به کاز می‌رفت اما او به هنگام بازبینی و ادیت، این سکانس را کنار نهاد. در این سکانس حذف شده، کاراکتر والترنف که فرد مك مورای نقش‌اش را بازی می‌کند، بر روی صندلی الکتریکی نشسته و در انتظار مجازات جنایت خود است و از همان جا برای آخرین بار نگاه در نگاه همکار با هوش خود «بارتون کیز» ـ با بازی «ادوارد جی رابینسون» ـ می اندازد. والتر نف با همکاری با کاراکتر «باربارا استان ویك»، همسر وی را به قتل رسانده و با وانمود کردن مرگ او به عنوان یك حادثه، می‌خواهد خسارت سنگینی از شرکت بیمه‌ای که خود کارمند آن است، بگیرد اما دستش رو می شود. وایلدر در بارهٔ حذف این سکانس می گوید: پایانی که برای این فیلم در نظر گرفتیم و در نسخه‌های فعلی موجود است، بهتر از آن سکانس حذف شده است. بخصوص تکیه‌ای که ما روی آتش زدن سیگار دو کاراکتر اصلی داریم. وقتی دیدم بخش موجود این همه تاثیر گذار است، سکانس مربوط به صندلی الکتریکی را کنار گذاشتم.

روی نوار

در بخش پایانی فعلی این فیلم، والتر نف پس از لو رفتن، تمام ماجرا را روی نوار، ضبط کرده و به اطلاع بارتون کیز می‌رساند. نوار هنوز پایان نیافته است که کیز از راه می‌رسد. نف سعی می کند با این که گلوله‌ای در بدن دارد و به شدت بد حال است محل را ترك کند، اما نمی‌تواند. بارتون کیز بالای سر او آمده و با مکالمه‌ای کوتاه مابین این دو، فیلم به پایان می‌رسد. پس از «خسارت دو برابر»، صحبت «سان ست. بولوار» با وایلدر مطرح می شود و او می گوید: این اریش فون اشتروهایم بود که به من پیشنهاد کرد که تمام نامه‌های پست شده برای «نورما دزموند» حقیقی (برای هنرپیشه مطرحی با همین نام در دهه ۱۹۲۰ به بازی در سینما اشتغال داشته است) را به منزل وی بفرستیم تا او مطمئن شود که هنوز طرفداران فراوانی دارد و رضایت دهد که در فیلم بازی کند که البته او راضی نشد. اما بعضی دیگر از پیشنهادهای فون اشتروهایم برای فیلم«سان ست بولوار» مسخره و غیر قابل اجرا بود، مثلا او اصرار داشت که ما به کاراکتر نورما دزموند، لنگ زدن پایش را نیز بیفزاییم و بعدا برای اینکه به ما نشان دهد که این کاراکتر دقیقا چگونه باید لنگ بزند خودش در سر صحنه به حرکت در می‌آمد و آنقدر این کار را کند انجام می‌داد که یك روز کاری ما را از بین می‌برد! صحبت کردن راجع به مریلین مونرو و همفری بوگارت نزد بیلی وایلدر کار درستی نیست چون همه می‌دانند این دو هنرپیشه‌های محبوب او نیستند و او به دلایلی مختلف از آنها خوشش نمی‌آمد و اگر در چند مورد با آنها کار کرد، به دلیل نیازهای وقت و توصیه‌ی استودیوها بود.

لطفی خاص

یکی دیگر از کسانی که وایلدر از او دل خوشی ندارد و بواقع می توان گفت به شدت از او دلخور است «میچل لیسن» کارگردان دهه‌های ۱۹۳۰، ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ است. این لیسن بود که سه فیلمنامه‌ی نوشته‌ی وایلدر و براکت با اسامی «نیمه شب» (۱۹۳۹)، «برخیز» (۱۹۴۰) و «طلوع را نگه‌دار» (۱۹۴۱) به فیلم برگرداند. این روزها تماشای این سه اثر لطف خاصی دارد و هر سه هم بسیار خوب ساخته شده‌اند هر چند وایلدر پیر اصلا چنین نظری ندارد. در «نیمه شب»، نوع کارگردانی قصه‌ای که وایلدر و براکت نوشته‌اند درخشان به نظر می‌رسد و دیالوگ به شکل تابناکی توسط هنرپیشه‌های توانای فیلم، «کلودت کولبرت»، «جان باری مور»، «مری آستور»، «فرانسیس لدرر»، «رکس اومالی» و «دان آمیچی» خوانده می‌شود. اما به محض اینکه نام میچل لیسن را نزد وایلدر بیاوریم، او به شدت ترش می کند و با خشم می گوید: او (لیسن) اصلاً کارگردان نبود بلکه مانند «وینسنت مینه لی»، فقط یك دکوراتور صحنه بود! او هیچگاه از حقانیت سناریو و صحت آن دفاع نمی کرد و برعکس اجازه می‌داد هر کسی از راه می‌رسد در سناریو دست ببرد، او آن قدر ناتوان بود که هنرپیشه‌ها و مقامات استودیوها از سر و کولش بالا می‌رفتند.

حادثه‌ای تاریخی

در این زمینه باید حادثه‌ای تاریخی را برای خوانندگان نقل کنیم بلکه از این طریق ریشه‌ی نارضایی شدید وایلدر نسبت به لیسن روشن شود این نارضایی، بیشتر از نوع برخورد لیسن با هنرپیشه‌ی اول فیلم «طلوع را نگه‌دار»، یعنی «شارل بوایه» نشات می گیرد. وایلدر و براکت در سناریو این فیلم، سکانسی را قرار داده بودند که طی آن، کاراکتر شارل بوایه باید در هتل مخروبهٔ محّل اقامتش در مکزیك، از فرط ناراحتی و نا امیدی با سوسکی که در حال بالا رفتن از دیوار بود، حرف بزند. وایلدر کاراکتری را که بوایه باید آن را بازی می‌کرد، براساس رخدادهای زندگی خودش و از دیدگاه یك مهاجر سرگردان دهه ۱۹۳۰ (باز خودش) نوشته بود. شارل بوایه در آن روزها در اوج قدرت خود بسر می برد و یکی از ستاره های زمان بود و این را که طی یك فیلم، با یك سوسك طرف صحبت شود دون شان خود می‌دانست! بنابراین با میچل لیسن در این باره صحبت کرد و لیسن رضایت داد که این صحنه بکلی از فیلم حذف شود! این روزها، کسانی که «طلوع را نگه‌دار» را می بینند بر این اعتقادند که حذف این سکانس، کار درستی بوده است و نبود آن بیشتر به فیلم بهره رسانده است تا بودن احتمالی آن اما در هر حال، وایلدر کسی نبود که این خطاها را به کسی ببخشاید. یك سال بعد، وقتی فیلم «سرگرد و زیردست» وایلدر عرضه شد سکانسی خاص در آن به چشم می‌آید در این سکانس که در یك ایستگاه بزرگ مترو می گذرد، یك بچهٔ رهگذر از مادرش می‌خواهد که از بساط روزنامه فروشی، نشریه‌ای را برای او بخرد، روی جلد نشریه‌ی مورد بحث، تیتر بزرگی با این مضمون جلب نظر می کرد: چرا شارل بوایه این همه از زنان و از حقیقت متنفر است؟! به این ترتیب مشخص شد که وایلدر صاحب نفوذی قابل توجه در هالیوود شده است و می‌تواند جواب کسانی را که نمی‌پسندد در فیلمهایش بدهد و این نیز مشخص شد که شوخی‌های داخل جامعه هالیوود، ابعادی وسیع تر یافته و به روشنی به صحنه‌ی فیلمها نیز کشیده شده است. نکتهٔ دیگر در باره‌ی وایلدر این است که او و مادر و بعضی دیگر از اعضای خانواده اش را در کشتاری که نازیها طی زمان جنگ جهانی دوم براه انداختند از دست داد. اما عجیب آنکه او هیچگاه کینه‌ی حاصله را وسیلهٔ کوبیدن کاراکترهای آلمانی در آثار خود نساخت و اصولا هیچگاه به مسالهٔ فاجعه آفرینی آلمانی‌ها در فیلمهایش، اشاره‌ای وسیع نکرد. در نقطهٔ مقابل، وایلدر در بعضی آثارش، شخصیتهای آلمانی زمان جنگ یا پس از آن را با وقار و به شکلی گرم توصیف کرده است. در فیلم «۵ متر تا قاهره»ی «وایلدر» کاراکتر ژنرال رومل و دستیار او ـ با بازی «اریش فون اشتروهایم» و «پیتر وان ریك» و همچنین در فیلم «یك رابطه‌ی خارجی»، کاراکتر آواز خوانی با نام «لورلی» با بازی «مارلین دیتریسن» طوری ترسیم شده‌اند که بیننده اصلا نسبت به آنها احساس غضب نمی کند و فقط رخدادها را می نگرد.

زبان سینمایی

نمی‌توان تصور کرد که وایلدر پروژه‌هایی را که منجر به ساخت آثاری چون «خاطرات آن فرانك» و «محاکمه در نورنبرگ» شدند و جنایات نازیها را بدرستی افشا کردند در دست گیرد، چرا که اصولا او فیلمساز این سبك آثار نبود و زبان سینمایی او برای توصیف این گونه حکایت‌ها مناسبت نداشت. تردیدی نداریم که وایلدر یك فیلمساز شوخ طبع و نکته‌پرداز است و طنز اجتماعی و منطق مبتنی بر حقایق خنده‌دار را تا حد افراط دنبال می کند اما عموما فردی

تبلیغات چی نیست. و اگر یک تم تکراری در فیلمهای او در زمان بعد از جنگ جهانی دوم وجود داشته باشد، راجع به افراد فرصت طلبی است که خود را به سرعت به هر شکلی درمی‌آورند تا از آب گل آلود ماهی بگیرند. البته فراموش نباید کرد که در حرف‌های دریغ‌آمیز و توام با افسوس کاراکترهای خطاکار، اما پشیمان شده او در فیلمهایی از وی همچون «خسارت دو برابر» «سان ست بولوار»، «آس در حفره»، «آپارتمان»، «استالاگ ۱۷»، «شیفتگی در بعد از ظهر»، «زندگی خصوصی شرلوک هولمز» و حتی در «فدورا» وقوع فجایعی که شاید دست کمی از وقایع وحشتناک زمان جنگ جهانی نداشته باشد، حس شود، در مورد وایلدر، نقل و توصیف هوشمندانه‌ای وجود دارد و آن اینکه، او همچون «ارنست لوبیچ» فیلمهایی ساخته است که فاصله دهشتناک مابین وحشت و لطف را پر کرده است. بعبارت دیگر آثار وایلدر ترسی بسیار کم را در پس زمینهٔ خود دارد و کاراکترها، در دنیایی پرغصه، اما شیرین، پیوسته از ترس می‌گریزند. از طرف دیگر هر قصه و فیلمی که بیلی وایلدر طی این سالهای دراز نوشته و ساخته است، به گونه‌ای تلاش برای ترسیم دشواری احساسات افرادی است که باید به محیط‌هایی تازه خو بگیرند و همچون خود او مهاجر باشند و هرگز در یک جا رحل اقامت طولانی نیفکنند. صداقتی که او در بیان و ترسیم عقایدش دارد، به اضافه‌ی مهارت [illegible] ش در فیلمسازی، سبب شکل‌گیری هنر [illegible] وی شده است. و در این میان باید حتما و حتما به هوش و ذوق و ذکاوت و طنزگرایی او اشاره داشت که خط و ربط اصلی اکثر کارهای وی را تشکیل می‌دهد. او می‌گوید که از این که صاحب خط فکری ثابتی در فیلمسازی شده و آنرا شیوه‌ای ثابت برای کارهایش قرار داده باشد، بیم دارد. اما این اتفاقات شاید رخ داده باشد. و وایلدر اصولا از اینکه شیوه و نما، حرف اول او باشد وقصه در درجه دوم و یا آخر کار قرار گیرد، خوشش نمی‌آید. به همین سبب است که او کارگردانان معروفی همچون «مینه‌لی» و «لیسن» را بیشتر اسیر و مرید دکور و نمای صحنه می‌داند و نه فیلمسازان و قصه‌پردازانی واقعی. به گفته‌ی وایلدر، این دو کارگردان و همتاهای آنها، اعتقاد دارند که «محتوا» را می‌شود توسط «فرم» و «شیوه کار» به بیننده نشان داد و به روایتی، فرم و نمای کار مهمتر از غنا و حقیقت وجودی آن است. نمی‌دانیم براستی مینه‌لی و لیسن این گونه می‌اندیشیدند یا نه؟ اما اینرا می‌دانیم که حتی علاقه‌ای قابل توجه به ساختن نما و تجسم کامل کاراکترها در وجود خود وایلدر هم بوده است. چنان که روایت می‌کنند، او در آغاز قصد داشت برای ایفای نقش کاراکتر مدیر رستوران در فیلم «ایرما لادوس»، از «چارلز لافتون» بهره جوید و او را طوری گریم و تزئین و ترسیم کند که فقط در اپراهای بزرگ نمونه‌ی آن به چشم آمده است. گروهی از صاحب نظران می‌گویند که وجود گرایش‌هایی این چنین در وایلدر، او را در مقاطعی الهام گیرنده از «ماکس اندلس» فیلمساز بزرگ دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ جلوه داده است، اما به هرحال هر گرایشی که در این زمینه در او وجود داشته است، چندان فرصت ابرازوجود نیافت، چون برخلاف آنچه وایلدر می‌اندیشید، چارلز لافتون پیش از شروع فیلمبرداری «ایرما لادوس» جان به جان آفرین تسلیم کرد و این فیلمساز هم «لوجاکوبی» را برای ایفای نقشی که ابعادش تا حدی کوچک‌تر شد ـ اما هنوز نقشی کلیدی در فیلم است ـ برگزید.

مؤثرترین سکانس ها

در بهار سال ۱۹۹۲ هیچکس نمی‌خواهد ادعا کند که تمام فیلمهای وایلدر بسیار خوب است و هیچ نقصی ندارد. شاید «یک، دو، سه» و «والتز امپراتور» چندان خوب نباشند، اما شک نکنید که در «ایرما لادوس»، «آپارتمان»، «بعضی ها داغش را دوست دارند»، «درد هفت ساله»، «خسارت دو برابر»، «پایان هفته‌ی گمشده» و «آوانتی»، شماری از حساب شده‌ترین و مؤثرترین سکانس‌های نیمه کمدی و اجتماعی و عاطفی تمام تاریخ سینما را خواهید یافت. حتی در «آس درحفره» که برخی منتقدان آن را رد کرده‌اند، صحنه‌هایی تماشایی را پیدا خواهید کرد. موضوع مهم، تداوم وایلدر در ساخت و ارائهٔ آثار برتر است. بسیاری از فیلمسازان، طی مدت زمانی طولانی فقط یک و یا حداکثر دو فیلم خوب ساخته‌اند و ۱۰ یا ۲۰ اثر دیگرشان ضعیف است و از قلوب همه دور مانده است. اما وایلدر طی ۶ دهه کار در سینما، بیش از ۱۰ فیلم بسیار خوب و بیش از ۱۰ فیلم خوب ساخته است و هرگز قدمی پس ننهاده است و استعدادش رو به پایان نرفته است. هر گاه او یک فیلم عالی به بازار عرضه می‌کرد، تلاشش در مرتبه‌ی بعد مصروف ساختن فیلمی به همان اندازه قوی می‌شد و این تلاش در بیشتر اوقات با موفقیت توام می‌شد. یکی از هنرپیشه‌های محبوب وایلدر در دوره‌ی دوم کارش ـ که از ۱۹۵۹ به بعد آغاز شد ـ «جک لمون» بود که در بیش از ۸ فیلم او شرکت جست. وایلدر یک تیم بسیار تماشایی، متشکل از او و «والتر ماتائو» استاد ارائه‌ی طنز سیاه و خشک ساخت و ترکیب این دو را با کارآیی شگفت انگیزی در «صفحه‌ی اول» و «بادی، بادی» ارائه داد. «بادی، بادی» که کار آخر وایلدر است و در سال ۱۹۸۱ عرضه شد، قصه‌ی قرار گرفتن کاراکترهای بسیار متضاد «جک لمون» و «والتر ماتائو» در کنار یکدیگر است. مانند دفعات قبلی، کاراکتر والتر ماتائو هوشیار و عاقل و متین است، اما کاراکتر جک لمون سر به هوا و دیوانه مسلک. ماتائو را استخدام کرده‌اند تا یک مقام سیاسی را در شهری کوچک ترور کند و او به هتلی گام می‌گذارد که مسافر اتاق کناری‌اش، کاراکتر جک لمون است. و این کاراکتر، کسی است که با همسر خود متارکه کرده و می‌خواهد خودکشی کند.

وظایفی خاص

برخورد و تقابل این دو که هر کدام وظایف خاصی را برای خود تعیین کرده‌اند شیرینی خاصی به فیلم می‌بخشد و ماجرای آنها را به آنجا می‌کشاند که سرانجام کاراکتر بی‌تعادل لمون به جای ماتائو، دست به ترور شخصیت سیاسی می‌زند. مقابلهٔ جک لمون و والتر ماتائو در فیلم «صفحه‌ی اول» (۱۹۷۴) نیز تماشایی بود و این داستانی بسیار بسیار جذاب بود که براساس نمایشنامه معروفی از «بن هکت» ساخته شد. نسخهٔ سینمایی اولی که از روی این نمایشنامه عرضه شد به سال ۱۹۴۰ و به کارگردانی هوارد هاکز و با بازی «کاری گرانت» و «روزالینه راسل» بود. تغییری که وایلدر در آن فراهم آورد این بود که کاراکتر «هیلدی جانسون» را از زن فیلم اول (با بازی روزالینه راسل) به یک مرد (جک لمون) بدل کرد. به هرحال اصل قصه به جای خود باقی است و همچنان سردبیر یک روزنامه و بهترین کارمندش با یکدیگر مجادله دارند. سردبیر می‌خواهد بهترین کارمندش را که قصد ازدواج با دختری آوازخوان ـ با بازی سوزان ساراندون ـ دارد از این کار منع کند و او را در روزنامهٔ خود نگه دارد و هیلدی جانسون برخلاف میلش وارد کار تهیهٔ گزارش از مراسم اعدام یک فرد متهم به جنایت می‌شود. نتیجه آن می‌شود که جانسون در روز و ساعت مقرر با نامزدش راهی شهری دیگر نمی‌شود و با کمک سردبیر به حل معضل این متهم و ارائه‌ی گزارش داغ در روزنامه همت می‌گمارد.

آدم خیالی

«ایرما لادوس» نیز جنایتی را در بطن خود دارد اما جنایتی که هرگز رخ نداده است. کاراکتر جک لمون، دل به گرو عشق زنی ـ با بازی شرلی مک‌لین ـ می‌سپارد که صاحب شغلی رقت‌انگیز در مناطق جنوبی شهر پاریس است. برای به دست آوردن دل این زن، خود را به صورت یک ثروتمند بریتانیایی درمی‌آورد و همواره با این هیات و سیما به او سر می‌زند و آنقدر با این چهره در اینجا و آنجا آفتابی می‌شود که وقتی لباسهای این آدم خیالی را به دریا می‌اندازد، پلیس گمان می‌برد که او آن فرد بریتانیایی پولدار را کشته است و وی را زندانی می‌کند. طنز گزنده و ویژه‌ی وایلدر در این فیلم غوغا می‌کند و او در داخل استودیویی کوچک، پاریسی می‌سازد که تماشاگران سینما اکنون سه دهه است به آن دل باخته‌اند. «آپارتمان» که باز هم جک لمون و شرلی مک‌لین را کنار هم قرار می‌دهد داستان علاقمند شدن کارمند جوان یک شرکت تجاری به زنی است که مسئول آسانسور این شرکت است. اما این قصه‌ی اصلی، زمینه‌ای وسیع برای وایلدر است تا تمام شوخی‌های مبتنی بر حقیقت خود را دربارهٔ گرایش‌های ناسالم زندگی شهری عرضه دارد. همه و همه، خط فکری خاص وایلدر را تعقیب می‌کنند. او فیلمسازی بسیار ظریف‌بین و صاحب ایده‌هایی بسیار مردم‌پسند و لاجرم مبتنی بر حقیقت ـ در مورد مسایل اجتماعی است و حتی لحظه‌ای طی فیلم‌هایش در دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۸۰ از بیان پیوسته‌ی این ایده‌ها غفلت نورزیده است.

جهان سینما، بزرگان خود را به آرامی کشف می‌کند و امروز به تدریج بر بیشتر کارشناسان، این حقیقت هویدا شده است که وایلدر بی‌شک یکی از ۱۰ فیلمساز اول تاریخ است و نام او در کنار بزرگانی همچون هوارد هاکز، جان فورد، ویلیام وایلر و فرانک کاپرا قرار می‌گیرد. شاید برای سینماروهای نوجوان امروز غرب، دیدن فیلمهای سراسر هجو مبتنی بر «اکشن» و یا موجودات خیالی سایر سیارات و یا داستانهای مابعدالطبیعه و روح و شبح و قصه‌های ترسناک جذاب‌تر به نظر آید، اما به آرامی آنها نیز صاحب این بینش خواهند شد که مانند پدران و مادران خود، فقط تماشاگر طنز قوی اجتماعی بیلی وایلدر شوند.

درآینه...

محمد محمدسیفی



احمدی جلو دستشویی ایستاده بود و دستهایش را با آب و صابون می‌شست. صدای گریه دخترش در گوشش می‌پیچید. با پشت پا محکم در دستشویی را بست. فکر آزاردهنده‌ای که از چند روز پیش ذهنش را مشغول ساخته بود، لحظه‌ای راحتش نمی گذاشت.

ماجرا از روزی شروع شد که آن تصویر کذایی را از تلویزیون دید... سه روز پیش بود که احمدی کنار سفره نشسته بود و به نصایح مادرزنش که حالا دیگر عضوی از خانواده کوچکش به حساب می‌آمد، گوش می‌داد. مادرزنش از آن پیرزن‌هایی بود که فکر می کرد همه اطرافیانش کودکانی هستند که نیاز به راهنمایی دارند. وقتی شروع به نصیحت می‌کرد، احمدی سراپا گوش می‌شد. نه اینکه شیفته حرفهایش باشد؛ بیشتر از زنش حساب می برد و می‌دانست نرگس چه قدر مادرش را دوست دارد. برای همین صُم و بُکم گوشه‌ای می نشست و فقط به انچه مادرزنش می گفت گوش می کرد. و گاهی وقتها، سری هم به نشانه تائید تکان می‌داد... سه روزپیش بود: لقمه در دست احمدی بود و چشمانش گوشه قابلمه غذا را می پایید که ناگهان برنامه‌های عادی تلویزیون قطع شد و تصویر مردی بر صفحه آن نقش بست و هشدار گوینده به گوشش رسید:

«جنایتکاری بیرحم!... از بینندگان محترم، خواهشمند است به محض مشاهده این جنایتکار مراتب را به مامورین انتظامی اطلاع دهند...»

نخستین ویژگی، که حاکی از تبهکار بودن صاحب تصویر می کرد، در ذهن احمدی نقش بست: یك جفت سبیل کلفت و کله از ته تراشیده! همین کافی بود! چهره تبهکار برای احمدی خیلی آشنا بود! مادرزنش به نرگس گفت:

«از قیافه‌اش پیداست که جانی سابقه‌داره. چه صورت زشتی! آدم زهره‌ترك می‌شه... ننه جون تیلیفیزیونو خاموش کن. بچه‌های طفل معصوم شب خوابهای وحشتناك می بینن!»

احمدی ناگهان فریاد کشید:

«من این مردو می‌شناسم!»

قاشق از دست مادرزنش افتاد و با ترس به احمدی زل زد:

«تو می‌شناسیش؟! خب، اون کیه؟»

«نمی‌دونم، ولی قیافه‌اش خیلی آشناست!»

زنش با تمسخر خندید:

«نکنه یکی از همکاراته؟»

احمدی آن شب تا صبح در خواب و بیداری بود. دهها کابوس دید و بارها از خواب پرید. فردای آن روز با چشمانی خواب آلود در اتاق کارش حاضر شد. یکی از همکارانش با پیرمردی جرو بحث می کرد. پیرمرد با جثه کوچکش چنان فریادی کشید که تمام همکارانش از اتاقها بیرون ریختند. پیرمرد پرونده‌ای را که در دست داشت به سوی همکار احمدی تکان می‌داد:

«آخه بی‌انصافها، لامروتها، چرا اینقدر من پیرمرد را می جزونید!... خدا ازتون نگذره، با این دم و دستگاتون! شماها با پول ما مردم اینجا نشستین و دارین خون ما رو توشیشه می کنین. خدایا به کجا پناه ببرم؟...»

همکارش پیرمرد را به بیرون هل داد:

«برو پیش رییس. این همه هم زرزر نکن!»

«رییس مثل تو، تو هم مثل رییس! همه‌تون ازیه قماشین، آخه بی‌انصاف‌ها چرا اینقدر خون تو دلم می کنین؟...»

و ناگهان زد زیر گریه؛ مانند مادری که به عزای بچه‌اش نشسته باشد، مرتب با دست برسرش می کوبید. وقتی پیرمرد را به زور از اتاق بیرون بردند، همکار احمدی، همانند جنگجویی فاتح پشت میزش نشست و بی‌خیال، از روی میز استکان چای را برداشت و شروع به خوردن صبحانه‌اش کرد. قیافه همکارش در آن لحظه بی‌شباهت به تصویر جنایتکار فراری نبود! پس زنش درست حدس زده بود؟ ولی نه، عجب خیالاتی!

توی اتاق رییس هم که بود، این افکار، آنی راحتش نمی‌گذاشت. رییس با مردی چاق که سرو وضعی آراسته داشت، آهسته صحبت می‌کرد. ولی اگر احمدی کمی دقت می کرد و به بهانه برداشتن فنجان، سرش را به آن دو نزدیك می‌کرد، چیزهایی را

می‌توانست از زبان رییس بشنود:

«قربون شما، نه مطمئن باشین... نه جانم! آب از آب تکون نمی‌خوره...»

و اگرچشمانش قدری جسورتر بود، می‌توانست چکی را که مردچاق از زیر میز به رییس می‌داد ببیند و صدای صاحب چك را به خوبی بشنود:

«قابل شما رو نداره... در مقابل کار بزرگی که شما برای ما انجام دادین، این مبلغ ارزشی نداره...»

کار بزرگی که رییس انجام داده بود آن قدرها هم بزرگ نبود. تنها دور پرونده‌ای را يك خط قرمز کشیده بود، به نشانه بایگانی شدن!

مرد کارش که انجام گرفت، از جایش بلند شد که برود و رییس با لبخندی صمیمانه تا دم در بدرقه‌اش کرد. در را که بست، احمدی توانست اوج شادی را درچهره رییس ببیند. رییس ناگهان چشمش به احمدی افتاد:

«شما کاری داشتین؟»

«قربان در مورد اون پیرمرد، می‌خواستم عرض کنم...»

رییس که لحظاتی پیش، خندان بود ناگهان برآشفت:

«اون پیرمرد! اون پیرمرد! اصلا اون چی می خواد؟ مرتیکه...»

«قربان بیچاره یه ساله که دنبال پرونده شه!»

«صحیح! پس شما وکیل مدافع ایشون هستین؛ اون پیرمرد یه شارلاتانه آقا!»

احمدی خواست بگوید پیرمرد شارلاتان نیست و پرونده‌ای که يك سال معطلش کرده، همانی است که رییس دورش خط قرمز کشیده! ولی گفتن این سخنان شهامت می‌خواست.

رییس همانند فرمانده‌ای پشت میزش ایستاد:

«اون پرونده بایگانی شده، به دربون هم سپردم، دیگه پیرمرده را به اینجا راه ندن! مگه اینجا دارالمجانینه؟!»

«ولی قربان من اون پرونده‌رو...»

رییس نگذاشت که دفاعیه احمدی تمام شود. مشتش را محکم روی میز کوبید و صورتش را که خشم در آن موج می‌زد مقابل دیدگان احمدی گرفت:

«اون پرونده دیگه وجود نداره آقا!»

احمدی برای يك لحظه احساس کرد، جلو همان جنایتکاری ایستاده که چند روز پیش، عکسش را در تلویزیون دیده بود. دلش می‌خواست همان لحظه گوشی تلفن را بردارد و به پلیس تلفن کند و بگوید که جنایتکار اینجاست. ولی چه کسی حرفش را باور می‌کرد؟ رییس سبیل که نداشت، هیچ! موهای بلندش را هم به صورت زیبایی شانه زده بود. قیافه زشت جنایتکار کجا و صورت براق و گوشتالود رییس کجا! ولی بی اختیار زیرلب گفت:

«جنایتکار! جنایتکار!»

رییس با حیرت نگاهش کرد و مثل اینکه بوی بدی به دماغش خورده باشد با انگشت، در اتاق را نشانش داد:

«بیرون، بیرون آقا!»

احمدی پس از بیرون آمدن از اتاق رییس، سعی کرد به خود بقبولاند که کاملا در اشتباه است. اما نمی‌دانست چگونه می‌تواند افکار موهوم را از ذهنیاتش پاك نماید. صورت همکارش، رییس اداره و حتی آن مرد که با رییس خوش و بش می‌کرد، همگی شبیه تصویر کریه جنایتکاری بود که شبها خواب آرامش را پریشان می‌ساخت.

در اتوبوس نشسته بود و بدجوری تو نخ راننده که بی‌هیچ احتیاطی می‌راند، رفته بود. يك بار هم چیزی نمانده بود، کودکی را به زیر چرخهای اتوبوس بکشاند. با هر دنده عوض کردن، دهها فحش رکیك از دهانش بیرون می‌ریخت و با ترمز کردن‌های شدیدش، گویی می‌خواست ناخدایی خویش را بر سفینه آهنین به مسافرین ثابت نماید. رانندگان دیگر را «بابو»، «احمق»، «غازچرون» خطاب می‌کرد و به مسافرینی که ساعتها در صف اتوبوس ایستاده بودند به چشم آدمهای پخمه و بی‌دست و پا می‌نگریست و یکریز غر می‌زد... سرش را که برگرداند، برای يك لحظه احمدی توانست نیمرخ او را ببیند. خودش بود. همان جنایتکار! با همان کله تراشیده و سبیل‌های پرپشت! دیگر شکی برایش باقی نماند. تنها کافی بود از اتوبوس پیاده شود و شماره تلفن پلیس را بگیرد... از جایش بلند شدو دگمه زنگ را فشاد داد. در آینه نگاهش به چشمان دریده راننده افتاد. حتما راننده از قصدش آگاه شده بود! ترسید! و آرام بر روی صندلی نشست.

شبها برای احمدی وحشتناکتر ازروزها بود... احمدی خود را در بیابانی بزرگ یافت که جمعیتی همانند مور و ملخ از سرو کول هم بالا می‌رفتند تا ازراه باریکی بگذرند! در میان آدمها رییس اداره از همه شاخص تر بود. همکارانش، مغازه‌داران محل، دوستانش و کسانی را که از زمانی دور می‌شناخت در میان جمعیت بودند. ناگهان همگی دوره‌اش کردند! وقتی نزدیکتر شدند، احمدی متوجه صورتکهایی شد که آدمها بر چهره داشتند. جمعیت به ناگاه صورتکها را برداشتند. احمدی از ترس عقب نشست. چهره آدمها همه مانند هم بود. زشت و وحشتناك! درست شبیه صورت جنایتکاری که تصویرش را از تلویزیون دیده بود! خواست از چنگشان بگریزد. در دشت می‌دوید و آدمها سر و صداکنان، دنبالش می‌کردند. کنار پرتگاهی رسید. راه گریزی برایش نمانده بود. تنها راه نجاتش گذشتن از طنابی باریك بود! خوب شد که زنش، زود به دادش رسید، وگرنه چگونه می‌توانست ازروی آن طناب بگذرد؟ زنش چراغ اتاق را روشن کرده بود و نگاهش می‌کرد. احمدی گفت:

«چه خواب وحشتناکی!»

وحشتناکتر از همه، قیافه نرگس بود که باموهای آشفته و چشمانی خواب‌آلود به شوهرش زل زده بود:

«باز هم خواب اون جنایتکارو دیده بودی؟!... آخه این جنایتکار کیه که تو خواب وبیداری دست از سرت برنمی‌داره؟»

احمدی کلافه جواب داد:

«چیزی نیست. فقط یه خواب بود!»

زن خودش را به احمدی نزدیکتر کرد و آرام گفت:

«باید امشب همه چیزو بهم بگی. نامسلمنی من زنتم!... اگه اونو می شناسیش، برو معرفیش کن.»

احمدی که چیزی برای گفتن نداشت با غیظ ملحفه را روی صورتش کشید.

... حالا کنار دستشویی ایستاده بود و به دختر کوچکش می‌اندیشید که بدجوری کتکش زده بود. نرگس میان لنگه درحاضر شد و احمدی سرش را به زیر انداخت. حرفهای زنش بیشتر آزارش می‌داد:

«آخه اینجوری بچه‌رو کتك می‌زنن؟... مثل لوله آفتابه از دماغش خون می اومد. حضرت آقا از جای دیگه دلخوره، تلافیشو سر زن و بچه‌اش درمیاره!...»

بقیه حرفهای زنش را نشنید. یا نخواست که بشنود! برای چندمین بار دستهایش را با آب و صابون شست. صدای گریه‌های دخترش قطع شده بود، ولی احمدی فکر می‌کرد لکه خونی که از دماغ دخترش، روی دستش چکیده بود هرگز پاك نخواهد شد... دخترکش دقایقی بعد با چشمانی نمناك پیدا شد. نرگس، سوراخ‌های دماغ دخترش را با پنبه پرکرده بود. اما قرمزی خون از پنبه‌ها بیرون زده بود. دخترکش، دستان کوچك و لرزانش را با حوله جلو پدر گرفت:

«بیا بابا، برات حوله آوردم.»

احمدی حوله را گرفت. به آینه که نگاه کرد، تنش به لرزه افتاد. چهره‌اش درآینه چه قدر شبیه آن جنایتکار شده بود! با ترس به آینه خیره شد. نه، اشتباه نمی‌کرد. چهره خشن و بیرحمی در آینه به چشمهایش زل زده بود... حوله از دستش رها شد و از وحشت، صورتش را میان دستها پنهان ساخت.



شرحی از کارنامه گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی (۱)

سیاستها وضوابط نشرکتاب

■ از جلال رفیع





همانطور که آشنایان با مسائل فرهنگی کشور می‌دانند، «شورای فرهنگ عمومی»، به عنوان یکی از کمیسیونهای شورایعالی انقلاب فرهنگی، در اواخر بهمن ماه سال ۶۴ تشکیل شد. نام کامل شورای مذکور، «گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی» بوده است. آیین نامه شرح وظایف این شورا، همچنین احکام عضویت اعضای آن، با امضای رئیس جمهور و رئیس شورایعالی انقلاب فرهنگی، در همان تاریخ اعلام و ابلاغ شد. (متن آیین‌نامه‌ی شرح وظایف شورای فرهنگ عمومی، بعداً به نظر خواهد رسید).

اسامی اعضای این شورا به شرحی است که در ذیل می‌آید. قبل از آن، یادآوری این نکته لازم است که هر دوره از عضویت در شورا چهار سال طول می‌کشد. برخی از اعضا، از آغاز تاکنون (در طول دو دوره) بطور مستمر، و برخی دیگر، برای مدتی، در شورای مزبور عضویت یا فعالیت داشته‌اند. افرادی که مستقیماً از سوی شورایعالی انقلاب فرهنگی به عضویت در شورای فرهنگ عمومی برگزیده شده‌اند یا به نمایندگی از سوی اعضای اصلی در جلسات شورا شرکت داشته‌اند، عبارت‌اند از:

آقایان (به ترتیب حروف الفبا): سید محمد اصغری، سیّد کاظم اکرمی، حجت‌الاسلام اسدالله بیات، آیت‌الله احمد جنتی، دکتر حسن حبیبی، دکتر غلامعلی حداد عادل (به نمایندگی ازسوی آقای اکرمی وزیر آموزش و پرورش)، مهندس فرامرز حق‌شناس، حجت‌الاسلام والمسلمین دکتر سید محمد خاتمی (رئیس شورا)، احمد درگاهی، جلال رفیع، احمد زرهانی (به نمایندگی ازسوی دکتر محمدعلی نجفی وزیر آموزش و پرورش)، حجت‌الاسلام عباسعلی عمید زنجانی، محمدحسن زورق (به نمایندگی ازسوی محمد هاشمی رئیس صدا و سیما) دکتر عبدالکریم سروش، دکتر علی شریعتمداری، مهندس محمد عطریان‌فر (به نمایندگی ازسوی عبدالله نوری وزیر کشور)، دکتر حسن غفوری‌فرد، دکتر محمد فرهادی، حجت‌الاسلام زین‌العابدین قربانی، دکتر محمدکاظم مروج، دکتر مصطفی معین، حجت‌الاسلام مسیح مهاجری، دکتر محمدعلی نجفی، (ابتدا به نمایندگی از سوی دکتر فرهادی وزیر فرهنگ و آموزش عالی و سپس به عنوان عضو شورا) آقای دکتر هادی، ندیمی، حجت‌الاسلام عبدالله نوری، حجت‌الاسلام سید محمد هاشمی، آقای محمد هاشمی، و خانم‌ها: مریم بهروزی، زهرا رهنورد (ابتدا به نمایندگی از سوی دکتر مصطفی معین وزیر فرهنگ و آموزش عالی و سپس به عنوان عضو شورا) البته برخی از اعضای محترم شورا به اعتبار سمت و مسئولیتی که در مراکز دیگر برعهده داشته‌اند، به عضویت شورای مذکور انتخاب شده بودند. به هر حال، در مجال مناسب، راجع به اعضای ثابت و متغیر شورای فرهنگ عمومی، بیشتر توضیح داده خواهد شد.

□□□

● در نخستین جلسات کمیسیون فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی، یکی از اعضای شورا (جلال رفیع) به عنوان دبیر نیز انتخاب شد و مسئولیت تهیه و تنظیم طرح‌ها و پیش‌نویسهای اولیه بر عهده وی قرار گرفت. کمیسیون فرهنگ عمومی، در نخستین سال فعالیت (سال ۱۳۶۵)، هم به دلیل اهمیت و فوریت و هم به دلیل آماده نبودن طرح‌ها و پیش‌نویس‌های دیگر، بحث و فحص درباب پیش‌نویس «سیاستها و ضوابط نشر کتاب» را در دستور کار خود قرار داد. ابتدا گزارش‌ها و آمار و ارقام مربوط، توسط متصدیان امر کتاب به طور شفاهی و کتبی به شورا ارائه شد. آنگاه پس از گفتگوها و بحثهای مختلف از جمله درباره کتب ضاله (تعریف، معنا و خصوصاً وضعیت آن در جهان امروز)، سرانجام طرحی تحت عنوان «ضوابط نشر کتاب» به تصویب شورای فرهنگ عمومی رسید و برای تصویب نهایی به شورایعالی انقلاب فرهنگی فرستاده شد.

قبلا از سوی اعضای شورایعالی تاکید شده بود که حد و مرزها در موضوع نشر کتاب هنوز مشخص و مدون نیست و به همین جهت برای رفع ابهامات و سئوالات موجود لازم است که آنچه منع شرعی و قانونی دارد و ممنوع می‌باشد به صورت مصوبه‌ای رسمی تنظیم و تدوین شده و سپس ابلاغ شود، تا هم از اعمال نظرهای شخصی و سلیقه‌ای جلوگیری شود و هم ناشران و مولفان، تکلیف کار خود را روشن ببینند. اما وقتی مصوبه شورای فرهنگ عمومی به منظور تایید نهایی به مرجع بالاتر ارسال شد، متن مصوبه را عودت داده توصیه کردند که تنظیم و تدوین مصوبه مذکور باید البته با رعایت موارد ممنوع اما به گونه‌ای دیگر و به شکلی بهتر انجام گیرد. به بیانی دیگر، این مصوبه نباید به صورتی باشد که «ممنوعات» را به عنوان وجه غالب نشان دهد و آن را به عنوان جنبه محوری و اساسی به نمایش در آورد.

● نکته مهم دیگری نیز وجود دارد که باید نسبت به آن عنایت لازم را نشان داد. پیش از این مصوبه، هیچ قانون و مصوبه‌ی دیگری که جنبه رسمی داشته باشد و ضوابط مدون نشر کتاب محسوب شود، از هیچ ناحیه‌ای به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ابلاغ نشده بود. به عبارت دیگر تا سال ۱۳۶۷ که سال ابلاغ مصوبه شورایعالی انقلاب فرهنگی در مورد «اهداف و سیاستها و ضوابط نشر کتاب» است، بررسی کنندگان و متصدیان امر کتاب خصوصاً در مقام «تطبیق کلیات با مصادیق معین»، بیشتر به سلائق و به اصطلاح

برداشتها و دریافتهای شخصی و محفلی و غیر رسمی و غیر مدون و غیر مصوب، تکیه داشته‌اند.

● در هر حال، متن مصوبه اول، تحت عنوان اهداف، سیاستها و ضوابط نشر کتاب (که پس از بحث و گفتگوی اعضای شورا در مورد پیش نویس عرضه شده و انجام تغییراتی در متن آن، سرانجام در تاریخ ۶۵/۱۲/۲۱ برای شورایعالی ارسال شد) به شرحی است که در ذیل می‌خوانیم:

اهداف، سیاستها و ضوابط چاپ و نشر کتاب (مصوب شورای فرهنگ عمومی)

فصل اول = اهداف و اصول سیاستها:

● اعتلای فرهنگ، ارتقاء سطح دانش و تعمیق مبانی و ارزشهای انقلاب از طریق آزادی نشر کتاب، حفظ حرمت و حریّت قلم و حراست از جایگاه والای علم و اندیشه در جامعه اسلامی از اهداف اساسی نظام جمهوری اسلامی محسوب می‌شود و شعار «مدادالعلماء افضل من دماء الشهداء» موید این حقیقت و نشان دهنده‌ی ارج و ارزشی است که اسلام برای قلم و کتاب و کتابت قائل است.

از آنجا که در دنیای ارتباطات، کتاب یکی از وسایل موثر و مهم در انتشار و انتقال سریع و وسیع افکار و اندیشه‌های صحیح و ناصحیح بشمار می‌رود، موضع نظام جمهوری اسلامی در قبال آن عمدتاً از دو طریق و با اتخاذ دو سیاست مرتبط و مکمل یکدیگر تحقق عملی پیدا می‌کند.

● ۱ـ اعمال سیاست ایجابی و اثباتی و اجرای طرحهای هدایتی و حمایتی که اصل مقابله‌ی فرهنگ با فرهنگ را از طریق تحقق برنامه‌ها و طرحهای جداگانه در مسیر وصول به اهداف و اصول ذیل، عملی می‌سازد:

الف = تلاش در جهت ترویج و نشر کتب مفید بعنوان یکی از مهمترین راههای حفظ استقلال جمهوری اسلامی.

ب = حفظ و تداوم اصل نه شرقی ـ نه غربی در فرهنگ کتابت و نشر کتاب.

ج = حفظ و حراست از دستاوردهای انقلاب اسلامی در قلمرو کتاب و کتابت.

د = تلاش در جهت معرفی انقلاب اسلامی بوسیله تالیف و نشر آثار ارزشمند ادبی، تاریخی، علمی و...

هـ = کوشش در جهت تجدید حیات و مجد اسلام در زمینه انتشار کتاب.

و = مقابله با تهاجمات سیاسی ـ فرهنگی شرق و غرب.[۱]

ز = تقویت، تشویق و حمایت نسبت به نویسندگان و افراد متعهد و اهل قلم در زمینه نویسندگی و کتابت.[۲]

ح = ترویج فرهنگ مطالعه و کتابخوانی و ایجاد علاقه و کشش به کتاب در جامعه اسلامی.

ط = تالیف، ترجمه و نشر کتب مفید.

ی = تلاش در جهت باز یافتن معانی واقعی لغات در فرهنگ نویسندگی و نشر کتاب.

ك = بر قرار نمودن ارتباطات فرهنگی با سایر ملل بخصوص در زمینه چاپ و نشر کتاب.

ل = طاغوت زدایی و محو فرهنگ طاغوتی از محتوای کتب و جایگزین نمودن معیارهای اسلامی به جای آنها.

● ۲ـ تعیین حدود قانونی آزادی در نشر کتاب به منظور تعیین ضوابط چگونگی بررسی و تائید محتوای کتب منتشره و جلوگیری از ترویج و اشاعه آراء و اندیشه‌هایی که مخل به مبانی اسلام و حقوق عمومی و اصول و ارزشهای انقلاب و مقدسات مسلم دینی می‌باشد.

نشر کتاب همانگونه که از جنبه مثبت می‌تواند مظهر و نمودی از آزادیهای اجتماعی و انسانی تلقی گردد، از جنبه منفی نیز می‌تواند علامت وجود لاابالیگری فکری و آزادی برای اشاعه آنچه در واقع ضد آزادی است محسوب شود و توجه به این نکته اساسی است که اهمیت تدوین و تعیین ضوابط نشر کتاب را آشکار می‌سازد.

لازم است که اجراء کنندگان این ضوابط نهایت دقت و توجه را معمول داشته و در بررسی جنبه‌ها و جوانب مختلف کتاب، به وضعیت مخاطب از جهت فکری و سنی و موقعیت اجتماعی، زبان و نثر کتاب از نظر ساده یا سنگین بودن، کیفیت مطلب از حیث علمی و تخصصی یا عمومی بودن، همچنین تیراژ و عوامل دیگری نظائر آنها که در تعیین میزان تأثیرات مثبت و منفی ناشی از مطالب منتشره موثر خواهد بود توجه داشته باشند. همچنین شایسته است که هنگام تطبیق ضوابط بر مصادیق، نسبت به کتب و نوشته‌هایی که در جهت حفظ استقلال فرهنگی و سیاسی و اقتصادی، حفاظت از دستآوردهای انقلاب اسلامی، مقابله با تهاجمات فرهنگی و سیاسی بیگانه علیه اصول و ارزشهای اسلامی و مقدسات مسلّم دینی[۳]، تجدیدحیات و تقویت مجد و جلال فرهنگی و ارائه آثار ارزشمند و محققانه در رشته‌های مختلف علمی قرار داشته و در این مسیر، مفید و مؤثر خواهد بود اهتمامی درخور ابراز دارند.

فصل دوم ـ ضوابط نشر کتاب

ضوابط نشر کتاب که طرح پیشنهادی آن از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به شورای فرهنگ عمومی ارائه شده و پس از بحث و بررسی با تغییرات و اصلاحاتی به تصویب شورای فرهنگ عمومی رسیده، به شرح زیر است:

ماده ۱ـ افترا نسبت به اشخاص حقیقی و حقوقی و هتك حرمت از آنها، طبق موازین اسلامی ممنوع است.

ماده ۲ ـ نشر کتبی که با سوء استفاده از زمینه‌های تفرقه‌انگیز از قبیل احساسات قومی و نژادی و زبانهای محلی ایرانی مخل تمامیت ارضی و وحدت ملی باشد ممنوع است.

ماده ۳ـ نشر کتبی که تعصبات نژادی، ملی و اقلیمی را وسیله‌ای جهت مخالفت با اسلام و انقلاب و جمهوری اسلامی نماید ممنوع است.

ماده ۴ ـ نشر کتب ضلال و کتبی که مخل به مبانی اسلام یا موجب رد ضروریات دین و نشر افکار ضد اسلام و هتك مقدسات دینی باشد ممنوع است.

تبصره ۱ـ ملاك منع در تشخیص «کتاب ضلال»، تاثیر و فعلیت است.[۴]

تبصره ۲ـ موارد ذیل از مصادیق ماده ۴ محسوب می‌شود.

ـ انتشار کتب تبلیغی سیاسی مارکسیستی و مکاتب الحادی تحت عناوینی چون تاریخ نویسی ورمان.

ـ کتب تحقیقی و علمی در زمینه مکاتب الحادی که موجب تبلیغ و ترویج مکاتب مذکور نباشد مستثنی است.[۵]

ـ انتشار کتب تاریخی که زیر پوشش حمله به عرب و دفاع از استقلال و فرهنگ ایرانی سعی در مخدوش و محکوم کردن ورود اسلام به ایران نماید و از ایران باستان بمنظور تضعیف اسلام دفاع کند.

ـ نشر کتبی که مروج عقاید فرق ضاله از قبیل بهائیت و وهابیت باشد.

ماده ۵ ـ هر تبیینی از اسلام و دین و اصول مذهب که منحصراً به نفی آنها منتهی شود ممنوع است.

ماده ۶ ـ انتشار کتبی که آثار منفی ناشی از مطالب مندرج در آنها با افزودن مقدمه و توضیحات محققانه و مناسب بر طرف شده باشد، بلامانع است. تشخیص این امر با «هیأت نظارت بر اجرای ضوابط نشر کتاب» است.[۶]

ماده ۷ ـ ملاك ممنوعیت یا عدم ممنوعیت نشر کتاب تأثیری است که نهایتاً و مجموعاً پس از مطالعه کل آن در ذهن خواننده بر جای می‌ماند. تشخیص این امر با هیات نظارت بر اجرای ضوابط نشر کتاب است.[۷]

ماده ۸ ـ نشر کتبی که موجب اشاعه فحشاء و ترویج محرمات شرعی و رذائل اخلاقی باشد ممنوع است.

تبصره ۱ـ تبیین مسایل مورد نیاز جامعه بدور از تحریك و ابتذال و به شیوه علمی جهت شناخت و آموزش مستثنی است.[۸]

تبصره ۲ـ کتب ادبی در صورتی که جهت انتقال پیامی مثبت ناگزیر از ترسیم بیان صحنه‌های فساد باشند با رعایت عفت قلم و بیان غیر محرك و شهوانی مستثنی است.[۹]

ماده ۹ ـ نشر افکار خرافی بخصوص بنّام اسلام و مقدسات دینی که موجب هتك و وهن اسلام در جامعه گردد ممنوع است.

ماده ۱۰ـ انتشار کتبی که با بدزبانی و فراهم آوردن موجبات خصومت و تفرقه، مخل اساس وحدت اسلامی و یا حاوی فحاشی و هتاکی به یکی از فرق رسمی اسلامی یا ادیان شناخته شده کشور باشد ممنوع است.

تبصره ـ این ماده شامل کتابهای علمی و استدلالی و عقیدتی که محرك احساسات منفی و مخل به اساس وحدت نیست نمی‌باشد.[۱۰]

ماده ۱۱ـ دفاع یاتبلیغ از نظام سلطنتی و شخصیت شاهان به صورتی که موجب تضعیف نظام جمهوری اسلامی یا احیاء ارزشهای نظام شاهنشاهی شود ممنوع است.

ماده ۱۲ـ انتشار کتب و نشریات افراد و گروههای محارب مطلقاً ممنوع است. همچنین کتب و نشریاتی که در دفاع، تبلیغ و ترویج از افراد و گروههای مذکور یا گروههای غیرقانونی باشد

ممنوع است.

ماده ۱۳ـ نشر کتبی که مدافع و مروج وابستگی به یکی از قدرتهای جهانی باشد ممنوع است.

ماده ۱۴ـ انتشار کتبی که باعث تضعیف و هتك حرمت روحانیت باشد ممنوع است.

تبصره ـ طرح اشکالات و انتقادات در صورتی که توهین‌آمیز نباشد بصورت منطقی و خیرخواهانه به منظور اصلاح بلامانع است.*۱۱*

ماده ۱۵ـ انتشار کتبی که موجب تضعیف انقلاب، رهبری، جمهوری اسلامی یا متضمن ضدیت با آنها باشد ممنوع است.

تبصره ـ مراد از تضعیف، انتقاد و بیان نارسایی‌ها و ضعف‌ها جهت شناخت دقیق‌تر مسایل و دستیابی به راه‌حل‌های مناسب و سازنده نیست.*۱۲*

ماده ۱۶ـ انتشار کتبی که موجب تمسخر و تحقیر آداب و سنن ملی و بی‌اعتبار کردن ایران و ایرانی و ایجاد روحیه خودباختگی در برابر فرهنگ و تمدن و نظامات استعماری و غربی باشد ممنوع است.

تبصره ـ نقد و نفی آداب و سنن غلط و انحرافی به قصد اصلاح و بدون شائبه‌های سیاسی و استعماری مستثنی است.*۱۳*

ماده ۱۷ـ انتشار کتبی که دارای نثر مغلوط و آشفته باشد و تحت عناوینی چون فارسی سره، غربی‌زدائی و امثال آن به اصالت و هویت زبان فارسی لطمه وارد کند و نیز کتبی که براساس نفی رسم‌الخط پذیرفته شده‌ی زبان فارسی نگاشته شده باشد ممنوع است.

هیات نظارت بر اجرای ضوابط نشر کتاب

ماده ۱۸ـ نظر به اینکه نظارت بر امر طبع و نشر کتاب و اجرای صحیح اصل ۲۴ قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران می‌باید توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انجام پذیرد، هیاتی بنام هیات نظارت بر اجرای ضوابط چاپ و نشر کتاب با وظایف و ترکیب زیر تشکیل می‌شود:

۱ـ وظایف هیئت:

الف ـ نظارت بر اجرای ضوابط نشر کتاب.

ب ـ اجرای موارد مصرح در مواد ۶و۷.

ج ـ تشخیص نهائی مواردی که از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به این هیئت ارجاع می‌شود.

تبصره ۱ـ اعضای هیئت به پیشنهاد وزیر ارشاد و تصویب شورای فرهنگ عمومی تعیین می‌شوند.

تبصره ۲ـ هیئت موظف است پس از شروع به کار، آئین‌نامه اجرائی و از جمله نوع تخصص اعضای خود را تعیین کرده به تایید وزیر ارشاد و رئیس شورای فرهنگ عمومی برساند.

تبصره ۳ـ هیئت مذکور در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و در ارتباط بامعاونت فرهنگی خواهد بود.

تبصره ۴ـ جلسات هیئت با حضور ۵ نفر رسمیت پیدا کرده و تصمیمات متخذه با آراء ۴ نفر معتبر خواهد بود.

۲ـ اعضای هیئت:

الف ـ یکنفر از علمای صاحبنظر در معارف علوم اسلامی و آشنا به حقوق و قضای اسلام.

ب ـ یکنفر آشنا به مکاتب فکری مختلف.

ج ـ یکنفر آگاه از مسائل سیاسی و اجتماعی روز.

د ـ یکی از دانشگاهیان آشنا به علوم انسانی.

هـ ـ یك نویسنده ادیب.

و ـ معاون فرهنگی وزارت ارشاد.

ز ـ مدیرکل اداره مطبوعات و نشریات وزارت ارشاد.*۱۴*

هیئت نظارت بر نشر کتب کودکان و نوجوانان

ماده ۱۹ـ با توجه به حساسیت و ظرافت کتب کودکان و نوجوانان، بررسی این کتابها به گروه ویژه‌ای به نام «هیئت نظارت بر نشر کتب کودکان و نوجوانان» که اعضای آن در زمینه شناخت کودك و نوجوان اطلاع و آگاهی کافی دارند به شرح زیر واگذار می‌شود:

۱ـ شرایط و وظایف:

الف ـ هیئت باعنایت به این که محتوا وشکل کتاب نباید با فرهنگ اسلامی و ایرانی و اصول تربیتی منافات داشته و باعث پیدایش اخلاق ناپسند و متضمن بدآموزی باشد و نیز با رعایت ضوابط عام نشر کتاب، نسبت به امر بررسی کتب کودکان و نوجوانان قبل از چاپ نظارت خواهد نمود.

تبصره ـ تفصیل اصول مذکور در بند «الف» از طریق آئین‌نامه‌ای که هیئت تهیه کرده و به تایید وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و رئیس شورای فرهنگ عمومی خواهد رساند معین می‌شود.

ب ـ وظایف، اختیارات و مسئولیتهای «هیئت نظارت بر اجرای ضوابط نشر کتاب» از حیث رعایت ضوابط عام نشر کتاب، در مورد کتب کودکان و نوجوانان، برعهده «هیئت نظارت بر نشر کتب کودکان و نوجوانان» می‌باشد.

ج ـ کسب نظریه نهایی از «هیئت نظارت بر نشر کتب کودکان و نوجوانان» در مورد ضوابط خاص و اصول لازم الرعایه در کتب کودکان و نوجوانان، ضروری است.

۲ـ ترکیب اعضاء:

هیئت نظارت بر نشر کتب کودکان و نوجوانان، مرکب از افراد متدین، صالح و صاحبنظر در مسایل اسلامی و اصول تربیتی به شرح ذیل تشکیل می‌شود:

الف ـ یك نویسنده در زمینه ادبیات کودکان و یك نفر صاحبنظر در مسایل هنری کودکان به معرفی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و تایید شورای فرهنگ عمومی.

ب ـ دو نفر از معلمین به انتخاب شورایعالی آموزش و پرورش و تایید شورای فرهنگ عمومی.

ج ـ یك نفر کارشناس در امور تربیتی کودکان به معرفی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و تایید شورای فرهنگ عمومی.

د ـ یك نفر متخصص در مسایل تربیتی اسلامی به معرفی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و تایید شورای فرهنگ عمومی.

هـ ـ نماینده‌ای از اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

تبصره ۱ـ شورایعالی آموزش و پرورش ۴ نفر را معرفی می‌نماید که از میان آنان ۲ نفر برگزیده می‌شوند.

تبصره ۲ـ این هیئت در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تشکیل و احکام اعضای آن به وسیله وزیر ارشاد و رئیس شورای فرهنگ عمومی صادر می‌شود.

ماده ۲۰ ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مسئول اجرای این ضوابط است؛ که با استفاده از نظریات اعضای هیئت نظارت بر اجرای ضوابط نشر کتاب به ترتیبی که معین شده است، اینکار را انجام می‌دهد. ارگانها و ادارات و مراکز ذیربط موظفند در اجرای مفاد این ضوابط با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی همکاری وهماهنگی نمایند.

ماده ۲۱ ـ این ضوابط در جلسات ششم تا بیست و هفتم شورای فرهنگ عمومی از تاریخ ۱۳۶۵/۳/۳ تا ۶۵/۱۰/۲۰ مورد بحث و بررسی قرار گرفته و در ۲۱ ماده و۱۵ تبصره به تصویب رسیده است.

***

مصوبه نهایی

پس از بازگشت متن مذکور، براساس توصیه شورایعالی مصوبه دیگری تنظیم و تدوین و متن مکتوب آن برای شورایعالی ارسال شد. متن مصوبه ثانوی و در واقع نهایی را، پس از این خواهیم دید.

* * *

● اشارات:

* ۱ و ۳ * ملاحظه می کنید که تعبیراتی مانند تهاجم فرهنگی در این متن هم به کار رفته است.

* ۲ * حمایت از صاحبنظران و صاحب اثران متعهد (نیروهای خودی) نیز در متن این مصوبه مورد تاکید قرار گرفته است، هرچند در عمل، بیشترین نیرو و سرمایه و زمان لازم ازسوی مسئولین دستگاههای اداری و اجرایی کشور در جهت حل و فصل امور اقتصادی کشور صرف شده است تا امور فرهنگی. تا چه رسد به امور فرهنگی متعهدین و خودی‌ها.

* ۴ * در مورد این تبصره، بحث و گفتگوی جالبی انجام گرفت. پرسش این بود که: «ملاك ضاله بودن یك کتاب چیست؛ صرفا نادرست بودن مطالب کتاب؟ یا امکان تاثیرگذاری منفی و فعلی آن در جامعه؟». دو نظریه در پاسخ این پرسش مطرح شد، که شرح آن را به بعد موکول می کنیم.

* ۵ تا ۱۳ * آنچه در فاصله‌ی شماره‌های ۵ تا ۱۳ با قید ستاره مشخص شده، قابل تاکید وتوجه بیشتری است. وجود این مواد و تبصره‌ها خصوصا بعضی از آنها در متن یك مصوبه قانونی، از دقت تصویب‌کنندگان قانون و توجه آنها به پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های امر مهمی مانند بررسی محتوای کتاب و داوری در مورد آن، حکایت می کند. معمولا افراد عادت دارند که کار را کلا به صورت «یا حلال یا حرام» ملاحظه کنند و مواردی را که ظاهرا اموری مشابه اما حقیقتا متفاوت با یکدیگر است از هم تفکیك نکرده مرزهای دقیق و ظریف و شبهه‌انگیز و غلط انداز را در این میان درنیابند. «موضوع شناسی» به همین بحث مربوط می‌شود و روشن است که اگر با دقت و ظرافت انجام نگیرد، به صدور حکم واحد و مشترك برای موضوعات ظاهرا مشابه اما باطنا مختلف و حتی متضاد، منجر خواهد شد. اگر مجال اقتضا کند، در آینده به این بخش نیز خواهیم پرداخت.

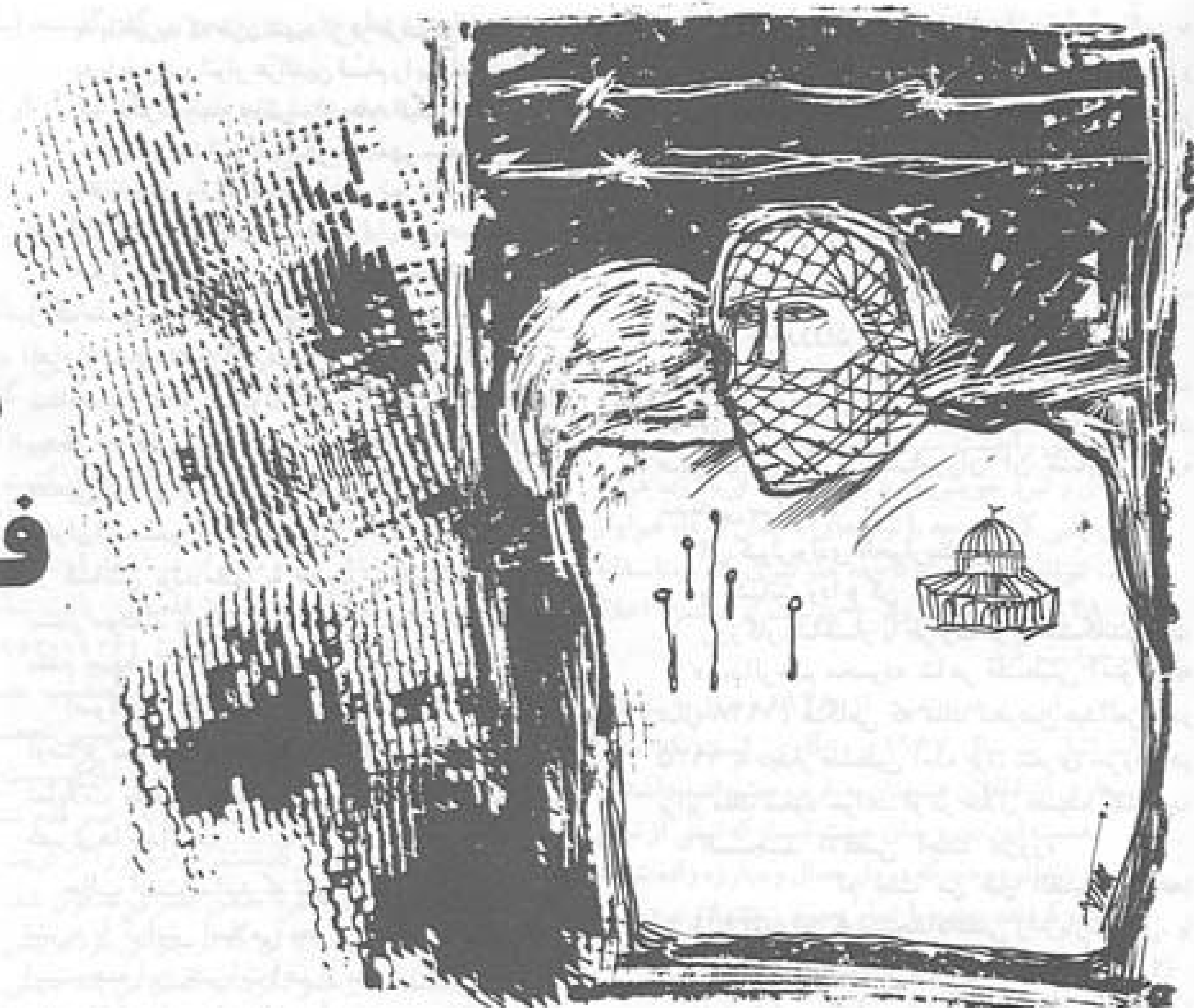
* ۱۴ * در آن تاریخ، اداره مطبوعات و نشریات، هنوز تحت نظارت معاونت فرهنگی وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی قرار داشت و به صورت «معاونت مستقل» درنیامده بود.

● گفتگو با

دکتر عبدالحسین فرزاد ـ قسمت دوم

شعر فلسطین در صف نخست فاتحان آینده...

□ ملیحهٔ شمعدانی



دورهٔ دوم

... دورهٔ دوم سرگذشت شعر فلسطین ـ که من آن را مهمترین دوران تراژدی فلسطین می‌دانم ـ از ۱۹۱۷ یعنی سال اعلامیهٔ بالفور آغاز می‌شود و به سال ۱۹۴۸، سال اعلام موجودیت کشور اسرائیل پایان می‌یابد.

چنان که عرض کردم مقارن صدور اعلامیهٔ بالفور، یکی از شاعران مسیحی لبنانی، «ودیع البستانی» که در آن هنگام معاون غیرنظامی یکی از سرهنگان انگلیسی بود، بادیدن نوشتهٔ «انجمن یهودیان» بر سر در یکی از اتاقهای فرمانداری حیفا، آن را علامتی شوم دانسته و احساس ناامنی کرده بود و خطاب به انگلیسی‌ها سروده بود که: ما به سوی شما دست یاری دراز کردیم، اما اکنون می‌ترسم که شما به ما پشت کنید.

در حقیقت این نخستین جرقهٔ در شعر سال ۱۹۱۷ می‌باشد. چرا که این شاعر به دنبال بیت فوق، بنیان کاخ سلطنت یهود را در فلسطین با چشم بصیرت می‌بیند و آن را پیش‌بینی می‌کند.

به هر حال در شعر این دوره چند موضوع محور و به اصطلاح تم اصلی اشعار شاعران بوده است:

۱ـ مبارزه علیه بریتانیا به عنوان عامل پیشبرد منویات صهیونیسم و نیز خود صهیونیسم.

۲ـ تائید و مدح مبارزان و قهرمانان انقلابی.

۳ـ خریداری زمینهای فلسطین توسط یهودیان مهاجر.

مبارزه علیه انگلیس با شعر ودیع البستانی آغاز شد. بعدها جنبش اعراب پیش از آن که علیه صهیونیسم باشد علیه بریتانیا بود. از جمله قیام عزّالدین قسّام در ۱۹۳۵، چهرهٔ واقعی بریتانیا را برای اعراب فلسطین کاملاً آشکار کرد.

ابراهیم طوقان، از شاعران مقتدر و مبارز فلسطینی بود که سخت به انگلستان تاخت و لرد بالفور را به جهت اعلامیه‌اش به باد انتقاد گرفت:

ای بالفور آنچه در جام خودداری خون شهیدانست
و حبابهای آن، زنهار که ترا نفریبد
آنها روح شهیدانست که بسوی تو می‌جهد

□ یعنی همان انگلستانی که روزگاری از سوی اعراب تنها حامی و دوستدار آنان تلقی می‌شد، اکنون به صورت دشمنی سرسخت و فریب‌کار درآمده بود... عکس‌العمل انگلیس در این میان چه بود؟

■ عکس‌العمل انگلیس این بود که خودش را به سران جاه‌طلب و سرمست اعراب نزدیك می‌کرد و با وعده دادن به آنها، شورشها را از رونق می‌انداخت، به طوری که مبارزان و شاعران فلسطین درحقیقت در سه جبهه مبارزه می‌کردند: جبهه اصلی یعنی صهیونیست‌ها، جبهه بریتانیا و جبهه حکام و امرای وابسته عرب. مثلاً در سال ۱۹۳۶، یعنی یك سال پس از شهادت عزّالدین قسّام، اعراب فلسطین اقدام به قیام مسلحانه کردند، اما رهبران عرب، یعنی پادشاه عربستان سعودی، پادشاه عراق، امیر ماوراء اردن و امام یمن در همان سال پیام مشترکی برای مبارزان فلسطینی صادر کردند. محتوای پیام جالب است. این حضرات از فلسطینیان خواسته بودند که دست از آشوب و اعتصاب بکشند تا بریتانیا بتواند عدالت و آرامش را برقرار سازد و به این ترتیب، ملت فلسطین چشم به سایر توده‌های اعراب داشتند، وآنان نیز به فریادرسی آمدند.

□ می‌دانیم که قدس، برای ادیان اسلامی، مسیحیت و یهود، شهری مقدس است. چرا که حضرت رسول(ص) در شب معراج ازمسجدالاقصی عروج کرد و براق را در کنار دیوار ندبه بست و نیز آن مسجد، اولین قبلهٔ مسلمین بود. برای مسیحیان و یهودیان هم که تقدّس آن روشن است. آیا شاعران فلسطین به این بُعد فلسطین نظر داشته‌اند؟

■ بله، صد در صد. حتی از این بُعدِ قدسیت و

■ در سال ۱۹۳۶ یك سال پس از شهادت عزّالدین قسّام، پادشاه عربستان سعودی و پادشاه عراق و امیر ماوراء اردن و امام یمن طی پیام مشترکی از فلسطینیان خواستند که دست از آشوب بردارند تا بریتانیا بتواند عدالت را برقرار کند!

■ شاعران فلسطینی در حقیقت در سه جبهه مبارزه می‌کردند: جبههٔ اصلی (صهیونیست‌ها)، جبههٔ بریتانیا، و جبههٔ حُکّام و امرای وابستهٔ عرب

حرمت آن برای تهییج و شوراندن مردم سود برده‌اند. مثلا «محمود محمد صادق» یکی از شاعران مصر در شعری پاپ را مخاطب قرار می‌دهد و می‌گوید: غربیان مسیحی، یهودیان را برای غصب خانه مسیح یاری می‌کنند، در حالی که عربها حافظان حقیقی آنجا هستند و قرآن هم به تقدس خانه مسیح(ع) اشاره دارد.

معراج پیامبر سخت مورد توجه شاعران بوده است. از جمله سلیمان زهیر شاعر لبنانی در شعر خود «ذکرالمعراج» عظمت این رخداد دینی را به اعراب گوشزد می‌کند.

محمد مهدی الجواهری، شاعر بلند آوازهٔ عرب در شعر «فلسطین خونین» می‌گوید: هنوز زخمی که مسلمانان در اندلس برداشتند بهبود نیافته است که زخم فلسطین دهان گشوده است... اندلس رفت و در پی آن فلسطین و کعبه و حرم نیز خواهد رفت.

جالب است که در این دوره‌ها شخصیت صلاح‌الدین ایوبی سخت مورد توجه شاعران قرار می‌گیرد و او را که از قهرمانان فاتح جنگهای صلیبی بود و بیت‌المقدس را فتح کرد، یاد می‌آورند. مثلا رشید سلیم خوری، صلاح‌الدین را فرا می‌خواند تا سراز لحد بردارد و دوباره بیت‌المقدس را فتح کند. شاعر دیگری می‌گوید:

کجاست شمشیر صلاح‌الدین، که اینان را از تجاوز بازدارد.

به دنبال این گونه اشعار، شاعران همواره سخن از جهاد به میان می‌آورند و همانند روزگار جنگهای صلیبی مردم را به جهاد با صلیبیون جدید دعوت می‌کنند. از جمله شعر زیبای علی محمودطه، (۱۹۰۱-۱۹۴۹) «نداء الفداء» است که آن را پیش از جنگ ۱۹۴۸ اعراب و اسرائیل سروده است. این شعر با آهنگ محمد عبدالوهاب مشهورترین آهنگساز معاصر عرب، به عنوان سرودی میهنی در وطن العربی محبوبیت پیدا کرد.

این شعر به صراحت، دعوت به جهاد می‌کند:

شمشیر از نیام برکش
که زین پس روزگار در نیام ماندن شمشیر نیست

جالب است که شاعران مسیحی نیز همچون شاعران مسلمان دم از جهاد علیه صهیونیستها می‌زدند.

یکی از شاعران و نقدنویسان مسیحی عرب به نام «مارون عبود» پا را از این هم فراتر گذاشته و با ناسیونالیست‌های عرب هم آواز شده می‌گوید:

من پیش از آنکه مسیحی باشم یا مسلمان
عرب هستم
و بدینگونه عرب می‌میرم

مارون عبود اسم این شعرش را «محمّد مارون» نامیده است.

□آیا شاعران، بجز صلاح‌الدین ایوبی از قهرمانان دیگری نام برده‌اند؟

■بله، بیشتر قهرمانان مبارزان همعصر خود را ستوده‌اند. افرادی چون عزّالدین قسّام، شیخ فرحان سعدی و امثال اینها را.

عبدالکریم الکرمی (۱۹۱۱-۱۹۸۱) در شعر مشهور خودش، «لهب القاصد» پس از حمله به سران سازشکار و خائن عرب از دو شهیدی که نام بردم تقدیر می‌کند و می‌گوید:

به پا خیزید که خون شهید از هر طرف در فریاد است
به پا خیزید و انوار عزّالدین قسّام را بر قله‌ها بنگرید
که چگونه الهام بخش راز جاودانگی است
بنگرید برپیشانی شیخ فرحان، مهر سجود را
که با زبان روزه چو شیران شرزه
راه شهادت را در می‌نوردد.

اصولاً در همین فترت است که جنبش‌ها بیشتر رنگ مذهبی به خود می‌گیرد و دین به عنوان مهمترین اهرم از سوی متفکران و مبارزان تلقی میشود تا آنجا که مسالهٔ عروبه و ناسیونالیسم را تحت‌الشعاع قرار میدهد. در همین برهه است که انجمن‌ها و سازمانهای مذهبی فراوان ایجاد میشود که مهمترین آنها «جمعیت اخوان‌المسلمین» و «مصر جوان» است. این گروهها در کشاندن توده مصر به صحنهٔ پیکار با صهیونیسم بسیار سودمند بودند، به طوری که بعدها مصر در خط مقدّم جبههٔ مبارزه قرار گرفت.

اصولا پس از جنگ جهانی اول وبه هم ریختن اوضاع سیاسی و اقتصادی جهان به ویژه اعراب تمایلات مذهبی شدیدی در میان اعراب، خصوصاً مصری‌ها پیدا شد.

جالب است بدانید که تنها در مصر بیش از چهل نشریه با گرایش اسلامی بعد از جنگ منتشر میشده است، همه این نشریات اعم از مصری و الجزایری و سایر بلاداسلامی با مقالات آتشین خود فلسطین را بعنوان کانون اسلام گرم نگاه می‌داشتند و همواره وااسلاما سرمی‌دادند.

کمتر شاعری است که در مورد خریداری زمینهای فلسطین، خاموش مانده باشد، بخصوص بعد از اعلامیهٔ بالفور که همگی احساس کردند فلسطین دارد از دست می‌رود.

پس از تشکیل کانون ملّی یهود و خریداری بسیاری از زمینها، بریتانیا بخشهایی از اراضی یهود را به عنوان زمینهای دولتی به مدت ۹۹ سال به کانون یهود، اجاره داد، این هم از شگردهای این استعمارگر پیر بود.

شاعر توانای فلسطین «ابراهیم طوقان» در شعر زیبای سماسیر (دلّال‌ها) که در ۱۹۳۵ سروده، می‌گوید:

سمسارها ننگ کشورند...
گویا بدبختی کشور برای رفاه آنان است...

همچنین در جای دیگر سران سازشکار فلسطین را مسخره می‌کند و می‌گوید:

ماجحدنا افضالکم غیراننا
لم تزل فی نفوسنا امنیة
فی یدینا بقیة من بلاد
فاستریحواکی لاتطیر البقیة

(فضائل و کارگزاری شما مورد تائید ماست، اما همواره در دل خود آرزوهایی داریم، باقیماندهٔ سرزمینمان در دستهامان است. پس بیاسایید تا این باقیماندهٔ کشور از دست نبرد...!) سپس در جای دیگر می‌گوید: جامه‌ای را که امروز به تن داریم فردا مالک نخواهیم بود.

طوقان حرف حسابش این است که گفتگو و بحث بی‌فایده است، باید اعمالی قهرمانانه و متهورانه انجام داد. حرفی که سالها بعد «نزار قبانی» شاعر سوری تکرارش کرد. نزار قبانی گفت: آزادی فلسطین چیزی نیست که آن را جلو در سازمان ملل گدایی کنیم، بلکه آزادی فلسطین از دهانه تفنگها و مسلسلها شلیک می‌شود. به بیان دیگر اسرائیل باید از بین برود. این به معنای قتل عام یهودیان نیست. بلکه باید این دروغ و فریبی که به نام دولت اسرائیل جاافتاده است، محو شود.

شاعران دیگر چون «ابوسلمه» نیز فروش زمینها را خیانت دانسته‌اند، اینان درد می‌کشیدند وقتی که می‌دیدند دهکده‌ها به فروش می‌رسد و ساکنان عرب آنان که کشاورزان ساده‌ای بودند، رانده می‌شدند.

ابوسلمه در شعر غم‌انگیزی که پس از فروش «وادی‌الحواریث» به وسیله یکی از فئودالهای لبنان صورت گرفت و کشاورزان آن مناطق آواره شدندمی سراید:

ای کبوتر وادی الحواریث
با آشیانت وداع کن
روزگار، شاخسار با طراوت تو را خشکانده است

«عبدالرحیم محمود» شاعر فلسطینی (متوفی به سال ۱۹۴۸) هنگامی که ملك سعودبن عبدالعزیز در ۱۹۳۵ به دیدار فلسطین آمده بود، شعری سرود و در برابر ملك سعود خواند. او در خلال قصیده گفته بود:

المسجد الاقصی اجئت تزوره
ام جئت من قبل الضیاع تودعه؟

(آیا آمده‌ای که مسجدالاقصی را زیارت کنی، یا این که آمده‌ای پیش از نابودی، با او وداع کنی؟)

بدین ترتیب، تمامی شاعران فروش زمینها را با نابودی فلسطین برابر می‌دانستند و از این فاجعه همواره در اشعارشان از خشم و درد گریسته‌اند.

□پیش از آن که گفتگو دربارهٔ دورهٔ سوم آغاز شود، می‌خواستم سؤال کنم که آیا شاعرانی داشته‌ایم که نسبت به مسالهٔ فلسطین در آن سالها که ذکر کردید، بی‌اعتنا بوده باشند و یا در جبههٔ مخالف مبارزان قرار داشته باشند؟

■متأسفانه جواب مثبت است. ما شاعران بزرگی داریم که به فلسطین اهمیت چندانی نمی‌دادند. هرچند که روح آزادیخواهی داشتند، اما به عللی از کنار این مساله به سادگی می‌گذشتند. مهمترین این شاعران، امیرالشعرا، احمد شوقی، شاعر نیرومند مصری است. شاعری که می‌گوید:

وللحُرّیة الحمراء باب
بِکُلِّ یَدٍ مضرّجة یُدَقُّ

(آزادی خونین را دری است که تنها با دستان خون‌آلوده کوبیده می‌شود)

همین شاعر آنچنانکه باید به فلسطین نمی‌پردازد، جز چند مورد غیر عمیق در شعر او چیزی نمی‌توان یافت.

شاعر قوی دیگر، حافظ ابراهیم (۱۸۷۰-۱۹۳۲) است که در مصاحبه پیشین از اشعار او پیرامون آزادی زن صحبت کردم. شگفت است که این شاعر روشنفکر نیز وارد معرکهٔ عظیم فلسطین نشده است.

ابراهیم طوقان، شاعر مناضل فلسطین در اشعارش از اینکه فلسطین احمد شوقی و حافظ ابراهیم را متأثر نمی‌کند، اما ژاپن و ایتالیا آنها را تحت تاثیر قرار می‌دهد، اظهار تاسف می‌کند.

□ به نظر شما علت چه بوده که این شاعران توانا آن طور که انتظار می‌رفت به فلسطین نپرداخته‌اند؟

■ اسناد نشان می‌دهد که این دو شاعر نسبت به فلسطین همدردی داشته‌اند. و از همه مسائل و اوضاع

آنجا باخبر بوده‌اند و حکومت مصر هم از این امر با اطلاع بوده، لذا می‌توان نتیجه گرفت که این شاعران برخلاف میل باطنی خود، فلسطین را آن طور که باید در اشعار خویش مورد توجه قرار نداده‌اند تا خاطر دولت ومقامات دولتی را برنیاشوبند! زیرا در آن صورت احمد شوقی شاید لقب ملك‌الشعرا و شاعر نیل و امثال این القاب را نمی‌گرفت.

دورهٔ سوم

بدین ترتیب، شعر فلسطین دشوارترین دوران یأس و نومیدی را پشت سر گذاشت و به مرحلهٔ دیگری از جدال و نبرد خویش وارد شد. هر چه فریاد زد، هرچه حق‌طلبی کرد، هرچه با توده‌های باایمان و آگاه هم‌آواز شد، نتوانست ازوقوع فاجعه جلوگیری کند ومتاسفانه در ۱۹۴۸ فاجعه به وقوع پیوست و دشمن اعلام موجودیت کرد.

در این برهه، یعنی از ۱۹۴۸، سال استقلال اسرائیل تا سال ۱۹۶۷ روزگاری است که هنوز بسیاری از غافلان همچنان به غرب چشم امید داشتند.

اهمیت این دوره بدان جهت است که نیمی از نسل آن، فرزندانی بودند که در دل جدال و مبارزه زاده شدند و رشد کردند، یعنی با تمام وجود زخمها و دردها را احساس می‌کردند و به بیان دیگر نسلی بودند که در زندان زاده شدند.

شاید بتوان ناکام ماندن کوششها را در برابر تاسیس اسرائیل در این دانست که در مجموع، صهیونیستها در حال و آینده زندگی می‌کنند، در حالی که اعراب تنها درگذشته زندگی می‌کردند و عادت داشتند که به قول معروف، آب نبات خوش مزهٔ تاریخ و مفاخر گذشته را بمکند. همچنین جدا بودن حکومتها ازملتها، که دشمن به راحتی با کمك سران و سلاطین خائن برکشور چیره می‌گردید.

به هرحال اشعار این دوره در محاصره دو شکست تنگ‌آور قراردارد: نخست شکست ۱۹۴۸ یعنی ایجاد دولت اسرائیل و دیگری شکست ژوئن ۱۹۶۷.

جالب است بدانید که در این دوره به طرز شگفت‌انگیزی، رمان و ادبیات داستانی رشد کرد که اگر انشاءالله عمری بود، به طور جداگانه ادبیات داستانی فلسطین را مطرح خواهم کرد.

موضوع اصلی شعر در این دوره، رنج و شکست و ناکامی است. همچنین تعهد در این دوره نه بعنوان یك شعار ادبی، بلکه بعنوان یك قانون اساسی در شعر عرب درمی‌آید و به عنوان خطی جداکننده، شاعران را در دو سو قرار می‌دهد: یا شاعر، متعهد و ضدامپریالیسم می‌باشد و یا اینکه طرفدار سلطه اوست. حد وسطی وجود ندارد و بی‌طرفی درحوزه ادب عرب نکوهیده است. در این برهه است که در ادب عربی، انسان، انسان سیاسی و هنرمند، هنرمند سیاسی می‌شود.

همچنین شعر نو عرب در این سالهاست که زاییده می‌شود و خانم «نازك الملائکه» اشعار آزاد خود را ارائه می‌دهد.

اندیشه بازگشت به فلسطین و مسألهٔ آوارگان

نیز از جمله مسائلی است که در شعر این دوره به وفور یافت می‌شود. در این دوره است که کلمه فدائی به عنوان سمبل مبارزه در همه جا طنین می‌اندازد. نامی که پشت صهیونیسم از آن می‌لرزد. نامی بزرگ‌تر و فراتر ازمرگ، نامی که همواره قلب تپندهٔ جوانمردی و فداکاری را زنده نگاه می‌دارد.

شاعران مطرح این دوره بجز بزرگان گذشته، اینها بودند:

«محمود محمدصدیق» که پیش از این از او نام بردم. اوست که می‌گوید:

هموطنان من، شمشیرها زبان آور شده‌اند
«سحبان وایل» و «حسان ثابت» را وداع گویید.
(سحبان از سخنوران عرب بود.)

شاعر دیگر «محمدشمس الدین» شاعر لبنانی است. وی شیعی مذهب ومداح حضرت علی (ع) بود. او از آوارگان و مسائل آنان در اشعارش سخن گفته است. «مصطفی بهجت بدوی» و «احمد فهمی» نیز از جمله شاعرانی هستند که از آوارگان و بازگشت به فلسطین سخن گفته‌اند.

مهمترین شاعری که می‌توان در اشعار و سخنانی تازه پیرامون آوارگان و اصولا فلسطین یافت شاعر بزرگ عراقی بدر شاکرالسیّاب (۱۹۲۶-۱۹۶۴) است این شاعر شگفت‌انگیز در ابوالخصیب بصره زاده شد و در ادب عرب و سپس انگلیسی تحصیل کرد. او نخست طرفدار چپ‌گرایان و مارکسیست‌ها بود اما بعد علیه آنان برخاست. در پایان عمر فلج شد و در فلاکت و بیماری درگذشت. جنازه او را از کویت به بصره آوردند و در مقبره حسن بصری مدفون شد.

بدرشاکرالسیاب با آن که در جوانی مرد و بیش از سی و هشت سال عمر نکرد، به گمان من یك جهش در شعر عرب بود. او افزون بر درهم شکستن افاعیل عروضی شعر، ظرفیتهایی تازه در شعر عرب ایجاد کرد. او ذهن شعر عرب را برای پذیرش اندیشه‌ها و نگرش‌های تازه آماده کرد. می‌توان در نهایت اشعار پایانی او را رئالیسم تصویری نامید، هرچند که او با رمانتیسم آغاز کرده بود. سیاب، درهم پیچیدن فرهنگ، اسطوره و تاریخ و رئالیسم را از «ت. اس. الیوت» شاعر بزرگ انگلیسی زبان آموخته بود. مسألهٔ آشنایی زدایی را نخستین بار در شعر سیاب ملاحظه می‌کنیم، در حالی که پس از او شاعران عرب به عمد این نوگرائی‌ها را انجام داده‌اند، و حال آنکه سیاب عمدی نداشت تا آنجا که در برخی از اشعارش آثار تجدد یافت نمی‌شود.

از بهترین اشعار سیاب شعر «قافلة‌الضیاع» از دیوان «انشودة المطر» (سرود باران) می‌باشد. این مجموعه در ۱۹۶۰ منتشر شده است. در قافلة‌الضیاع (کاروان از دست رفتگان) سیاب مصائب آوارگان فلسطینی را به برادرکشی قابیل مانند می‌کند و می‌گوید که آوارگان از هر نوع حق انسانی محروم شده‌اند و مثل جانوران در غارها می‌زیند:

قابیل این اخوك؟ این اخوك؟
جمعت السماء
آماءهالتصیح، کورت النجوم الی نداء
قابیل این اخوك؟
یرقدفی خیام اللاجئین

(قابیل برادرت کجاست؟ برادرت کجاست؟
آسمان خشم خویش را برای فریاد برآوردن گردآورده است
ستارگان برای فریاد برآوردن درهم پیچیده شده‌اند و می‌پرسند
قابیل برادرت کجاست؟
ـ در خیمه‌های آوارگان «فلسطینی»)

این شعر نشانگر آن است که سیاب از مساله پناهندگان و آوارگان فلسطینی سخت دل‌آزرده است. متاسفانه سران خائن عرب سعی داشتند آوارگان فلسطینی را به نوعی در کشور خودشان مضمحل کنند و از میان ببرند. لذا آنها را آنچنان در فقر و بدبختی نگاه می‌داشتند که بیچاره‌ها برای امرار معاش به هر کاری تن درمی‌دادند. زنانشان را تا سرحد روسپیگری می‌کشاندند و مردانشان را به جایی می‌رسانند که مجبور به دزدی و جیب‌بری شوند. آنان با این عمل می‌خواستند شخصیت والای فلسطینی‌ها را ترور کنند تا آنها را از حمایت توده‌ها و افکار عمومی عرب محروم سازند.

شاعران دیگری چون «کامل سلیمان» و «سلیمان عیسی» نیز درباره آوارگان اشعاری دارند.

شاید بتوان گفت که لطیف‌ترین اشعار را درباره مسائل حزن‌انگیز آوارگان خانم «فدوی طوقان» شاعره فلسطینی، سروده است. او خواهر ابراهیم طوقان است (که قبلا درباره‌اش صحبت شد) «فدوی طوقان» تحت تاثیر قرآن کریم و اشعار متنبی و برادرش ابراهیم شعر می‌سرود. احساسات رقیق زنانه در شعرش موج می‌زند: اودریکی ازاشعارش، تصویر زن آواره فلسطینی را ترسیم می‌کند که کودك گرسنه‌اش را در آغوش سردش می‌فشارد و معانقه کودك با مادر و این که مادر، کودکش را به یاد وطن غصب شده عاشقانه می‌بوید ومی بوسد، سخت زیبا و تاثیرانگیز است.

دورهٔ چهارم

دوره چهارم از ۱۹۶۷ آغاز می‌شود یعنی از هنگامی که در ماه ژوئن اعراب از اسرائیل شکست خوردند. این شکست، تنها شکستی نظامی نبود، بلکه شکستی در تمامی ابعاد حیات اعراب بود.

□ **ببخشید. چنانکه در گفتگوی پیشین اشاره کردید، این شکست به دنبال فریب خوردن اعراب از وعده‌های غربی‌ها بود. آیا می‌توان شکست ۱۹۶۷ را مکمل ۱۹۴۸ دانست و به طور کلی آن را دلیلی بر ضعف کلی قوم عرب در آن سالها دانست.**

■ من با شما موافق نیستم. در آن سالها قوم عرب ضعفی کلی نداشت، بلکه این «سران عرب بودند» که دچار ضعف اخلاقی و شخصیتی بودند و بر مبنای این عدم لیاقت خود دست به دامان غربی‌ها شده بودند تا کارهایشان را انجام دهند. این توسل و تعبد هنوز هم ادامه دارد.

«نزار قبانی» شاعر نامدار معاصر عرب، شاعری که پس از شکست ژوئن به بهترین وجهی انعکاس این شکست را در رگ و پی وطن العربی، نشان می‌دهد، می‌گوید:

لم یبق فیهم لاابوبکر ولاعثمان
جمیعهم هیاکل عظیمه فی متحف الزمان
تساقط الفرسان عن سروجهم
واعلنت دویلةالخصیان
واعتقل المؤذنون فی بیوتهم والغی الاذان...
ماکان یدعی «بیلادالشام» یوما
صارفی الجغرافیا «یهودستان»
الله یازمان
لم یبق فی دفاترالتاریخ لاسیف ولاحصان
جمیعهم قدترکوانعالهم وهربوااموالهم
و خلفواوراءهم اطفالهم و انسحبواالی مقاهی الموت و النسیان

جمیعهم تخنثوا... تکحلوا... تعطروا
تمایلوااغصان خیزران
حتی تظن خالدا سوزان و مریما مروان
الله یازمان...

(نه ابوبکر باقیماند و نه عثمان / اینان همه پیکرهای عظیمی در موزه زمان می باشند / شهسواران از زین ها به زیر افتادند و دولتك مختنان اعلان گردید / مؤذنان را در خانه‌هاشان زندانی کردند و اذان را برانداختند / انچه که روزگاری، «بلادشام» نامیده می شد، اکنون درجغرافیا «یهودستان» گردیده است / خدایا این چه روزگاریست / در اوراق تاریخ نه شمشیری باقیماند و نه اسبی / همهٔ سواران کفشهاشان را رها کردند و اموالشان را به در بردند / و پشت سر خود کودکان را بر جا نهادند و خود به قهوه خانه‌های مرگ و فراموشی خزیدند / آنان همه امرد شدند، سرمه کشیدند و خویشتن را به عطر آغشتند / و همچون شاخه‌های خیزران با ناز می‌خرامند / تا آنجا که «خالد»، سوزان پنداشته می‌شود و «مروان»، مریم! / خدایا این چه روزگاریست؟)

چنان که می بینید نزارقبانی سران عرب را به سختی به باد دشنام می گیرد و می گوید انها فقط خودشان را نجات می‌دهند و ملت را که در حکم فرزندانشان هستند بر جای می گذارند.

نزار قبانی بیش از هر شاعری به شکست ژوئن و علل آن پرداخته است. او در کتاب زیبایش «داستان من و شعر» به خوبی این شکست و پیامدهای آنرا مورد مداقه قرار داده است. او می گوید همه چیز در جنگ قابل جبران است. خانه‌های شکسته، توپهای از بین رفته... همه و همه جبران می شود، اما قلب شکسته دیگر قابل پیوند نیست.

باید یادآور شوم که «نزار قبانی» شاعر غزل بود و تا قبل از۱۹۶۷ بجزغزل آنهم غزل نه صددرصد ناب از او چیزی سراغ ندارم. اما بعد از این حادثه او تبدیل به شاعری صددرصد سیاسی ومبارزمی شود به طوری که اشعار او در بسیاری از کشورهای عربی ممنوع اعلام می شود.

شعر معروف او «هوامش علی دفترالنکسة» (حاشیه‌هایی بر شکستنامه) همچون دینامیت جهان عرب را لرزاند.

به هر حال به قول نزار قبانی بعد از جنگ ژوئن برای شاعر عرب چیزی جز اسب خشم باقی نماند که بر ان سوار شود.

بدین ترتیب دوران خوشباوری عرب که شعر مثلا عمر وبن کلثوم تغلبی را مزه مزه می کرد جدا به سر آمده بود:

اذا بلغ الفطام لناصبی   تخر له الجبابر ساجدینا

(چون کودك از قبیله ما از شیر گرفته شود / جباران در برابر او به سجده می افتند.)

نزار قبانی، معشوقی را که در روزگار گذشته داشت رها کرد، او اکنون معشوقی دیگر دارد یعنی «فلسطین». او خطاب به اسرائیلیان می گوید:

مواظب باشید
مواظب باشید
در شانهٔ سر هر زن
و درطرهٔ گیسوی او، مرگ نهفته است

این شعر یادآور دختران ویتنامی است که با استفاده از سلاح زیبایی خود سربازان امریکایی را نابود می کردند

نزار با فدائیان فلسطینی شعار می‌دهد که ما برمی گردیم:

ما از رحم روزگار می‌آییم همچون جوشش آب
از درد حسین (ع) می‌آئیم
از رنج فاطمهٔ زهرا (ع)...
از اُحد می‌آییم و از بدر
و از غمهای کربلا.
می‌آییم تا تاریخ و دیگر چیزها را تصحیح کنیم
و کلمات عبری را از اسامی خیابانها
محو کنیم.

درجای دیگر می سراید که:

زنان ما
غمهای فلسطین را بر اشك درختان ترسیم می کنند
و اطفال فلسطین را
در وجدان بشریت به خاك می‌سپارند.

نزارقبانی، در شعر زیبایی تحت عنوان یاتونس الخضراء» که آن را در مراسم پنجاهمین سال تاسیس دانشگاه تونس سروده، سخت به سران عرب و غافلان می تازد:

.. شعراء هذا الیوم جنس ثالث
فالقول فوضی والکلام ضباب
یتکلمون مع الفراغ فماهم
عجم اذانطقوا ولااعراب
یا تونس الخضراء هذا عالم
یثری به الامی والنصاب
فمن الخلیج الی المحیط قبائل
بطرت فلافکر ولاآداب
فی عصر زیت الکازیطلب شاعر
ثوبا و ترفل بالحریر قحاب
یا تونس الخضراء کأسی علقم
أعلی الهزیمة تشرب الانخاب
والعالم العربی اما نعجة
مذبوحة اوحاکم قصاب
والعالم عربی یخزن نفطه
فی خصیتیه و ربك الوهاب...
من ذایصدق آن مصرتهودت
فمقام سیدناالحسین یباب
ماهذه مصر..فان صلاتها
عبریة وامامها کذاب

شاعران امروز جنس سومی هستند و سخنان آنان یاوه و همچون بخار و دمه است/با درونی تهی سخن می گویند و در گفتارشان نه عربند و نه عجم / ای تونس سر سبز، این روزگاریست که بی‌مایگان و کلاهبرداران در آن ثروتمند می شوند / از خلیج (فارس) تا اقیانوس (اطلس) قبایل عرب فراوانند که بدون اندیشه و ادب سرمست جهل خویشند / در روزگار نفت، شاعر دربی سترعورتی است، درحالیکه قحبگان جامهٔ حریرمی پوشند/ ای تونس سرسبز، جام من تلخ است. آیا در شکست هم، جامها به سلامتی نوشیده می شود؟/... جهان عرب، یا گوسفندی است که قربانی می شود و یا حاکمی قصاب است / جهان عرب نفتش را به آلت تناسلیش سرازیر کرده و می گوید خدا وهاب است!/ چه کسی باور می کند که کشور مصر یهودی شده است و جایگاه امام حسین (ع) ویران گردیده است؟ / این چه مصری است که نمازش عبریست و پیشنمازش کذّاب؟

تمامی اشعار نزار قبانی همین طور کوبنده و جوشان است. شاید بتوان گفت که از بسیاری شاعران عرب، او شاعرتر است و از جهت جوهر شعری شایسته‌تر.

شاعر دیگری که همانند نزار قبانی، اهل سوریه است، اما در این دوره به عنوان شاعر فلسطین و اصولاً زبان ملت عرب، مطرح می شود «آدونیس» می باشد.

«علی احمد سعید» معروف به آدونیس. شاعری است که نقش او در شعر عرب به اهمیت ازراپاوند و الیوت در شعر امریکایی و انگلیسی است. اونوگراترین شاعر معاصر عرب است که به تمامی ابعاد ادب و شعر عرب آگاه است. آدونیس مبتکر نوعی تازه از شعر است که ریشه در شعر کلاسیك عرب دارد. نوع جدیدی از قطعه.

این شاعر توانا معتقد است که تحولی بنیادی در همه ابعاد زندگی اعراب که عمیقاً ریشه در میراث فرهنگی عرب داشته باشد می‌تواند آنان را به قرن بیستم برساند و متحول کند.

آدونیس شاعری است که در اشعارش به کاویدن درون می‌پردازد و از درون به بیرون حرکت می کند.

زبانش در شعر از آن جهت که درونگر است، اندکی دشوار است و نیاز به تعبیر دارد در هرحال، او اکنون یکی از شاعران بزرگ عرب است که جهان غرب اورا به رسمیت می شناسد و جوایزی نیز به او داده شده است. او دربارهٔ فلسطین، ریشه‌دارتر از دیگران صحبت می کند و در اشعارش اصلاً، شعار نمی‌دهد:

هان گفتی که شاعری
از کجا می‌آیی که پوستت را این گونه نرم می‌یابم
جلاّد، صدایم را می‌شنوی؟
سرش را به تو می‌بخشم، بگیرش
اما پوستش را به من آر. زنهار خراشی نیابد
این پوست برای من سخت گرانبهاست
برایم زیراندازی خواهد بود، زیباتر از مخمل
هان گفتی که شاعری!؟

آدونیس در این قطعهٔ زیبا، در حقیقت هویت شاعر و هنرمند امروز عرب را ترسیم می‌کند و ماحصل حرفش این است که «هنرمندی که امروز دردها را حس نکند و از تیر بلاها و رنجها مصون باشد، همچون گوسفندی است که باید پوست بدون خراش او، دباغی شود و زیرانداز گردد. چرا که هنرمند امروز است که از هر سو تیرهای درد به بدنش شلیك می شود وپوستش در غشایی از تیر قرار دارد.» به قول متنبّی:

رمانی الدهر بالازراء حتی
فؤادی فی غشاء من نبال
فصرت اذا اصابتنی سهام
تکسرت النصال علی النصال

(روزگار مرا با تیرهای مصیبت هدف قرار داد. تا آنجا که دل من در پوششی از تیر قرار گرفت پس به گونه‌ای شدم که چون تیر به من اصابت می کرد، پیکان بود که پس از پیکان شکسته می شد).

همان طور که گفتم برخورد آدونیس با قضیه فلسطین و لبنان برخوردی درونی و عمیق است، به طوری که هرگز این مسایل را جدای از مسایل دیگر نمی‌توان در شعر او دید. زیرا شعر او همه چیز است.

یکی از زیباترین و مؤثرترین سروده های آدونیس، شعر معروف «الرأس والنهر» (سربریده و رودخانه) است. این شعر را آدونیس اندکی بعد از شکست ۱۹۶۷ سروده است. این شعر با الهام از حادثهٔ کربلا و شخصیت والای امام حسین (ع) ساخته شده است.

درجایی از شعر، سربریده می گوید:

همچون تندرآوایی هستم که آذرخشی دربردارم
و همچون برق که آتش را.
مرا زبانی است
که مرز نمی‌شناسد و ساحلها آنرا محدود نمی کند
وهان! من می گردم
تا مرزها را در هم شکنم
تا توفان را بیاموزم...

□ اگر موافقید ادامه گفتگو را روی شاعرانی متمرکز کنیم که اهل فلسطین هستند و در حقیقت به طور مستقیم درگیر رنج و عذاب می‌باشند.

■ اکنون نمی‌توان گفت که شاعران عرب بیرون از فلسطین در رنج نیستند. اکنون فلسطین زخمی است که به اندازه تمام سرزمین‌های عربی و اسلامی دهان باز کرده است.

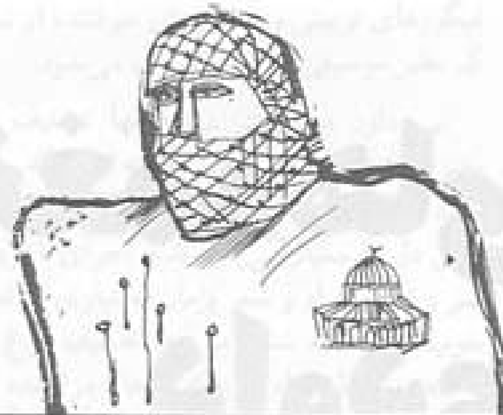
□ مقصودم این است که مطلب را محدود به فلسطین کنیم تا شاعران خود این سرزمین مثل محمود درویش و دیگران بیشتر مطرح شوند.

■ اشکالی ندارد. فلسطین شاعران فراوانی دارد. من مطلب را به دو شاعر که شهرت جهانی دارند و به عنوان نمایندگان شعر مقاومت فلسطین به جهان شناخته شده اند، محدود می کنم یعنی «محمود درویش» و «سمیح القاسم.»

محمود درویش، نامی است که با شنیدن آن فلسطین و مبارزان دلاور آن تداعی می شود. این شاعر توانا، قافله سالار گروهی است که قلب تپندهٔ فلسطین را همواره زنده نگاه داشته اند و با کلمات خود که در حکم گلبول سفید و قرمز است، خون خروشان حیات را در رگهای این سرزمین تزریق کرده اند. بی تعارف باید بگویم که امروزه اگر فلسطین در ذهن غربی‌ها امری سهل الهضم نیست و به صورت کانونی داغ باقیمانده که دست تجاوزگران را می‌سوزاند، علتش فریادهای همین گروه زنده و پر انرژی است که محمود درویش در راس آنها قرار دارد. درویش سمبل و نماد مبارزه خستگی ناپذیر فلسطین است. شعرش سراسر توفان است و خشم، امید است و سرزندگی. من هرگز در شعر او نومیدی و یأس ندیدم. او همواره عاشقی از دیار فلسطین باقی خواهد ماند و هرگز در عشق، یأس را مجالی نیست:

سَجل
أنا عربی
ورقم بطاقتی خمسون الف
واطفالی ثمانیة
و تاسعهم... سیأتی بعدصیف
فهل تغضب..
سجل... برأس الصفحة الاولی
انالااکره الناس
ولا اسطوعلی احد
ولکنی.. اذاماجعت
آکل لحم مغتصبی
حذار.. حذار من جوعی
و من غضبی

در این شعر پر خروش که من اندکی از آن را گفتم می گوید: «بنویس من عربم، شمارهٔ کارت من ۵۰۰۰



■ «سمیح القاسم» شاعر بزرگ مقاومت فلسطین است که شعرش عمیق و مرموز است و پرامید و پرصلابت

■ اگر سالها پیش شعر «سرزمین بی‌حاصل» الیوت الگوی شاعران عرب و فلسطینی بود، امروز هریك از آنان خود الیوتی دیگرگونه شده‌اند.

■ اکنون شعر فلسطین زنده‌تر از شاعرانی مانند لورکا و ریتسوس و درآغاز ولادت شعر عرب ایستاده است

است. هشت کودك دارم و نهمین، بعد از تابستان خواهد آمد. خشمگینی؟ بنویس! بربالای صفحه اوّل بنویس: من از هیچکس نفرت ندارم. برهیچکس یورش نمی‌برم. اما چون گرسنه شوم، گوشت تن غارتگرانم را می‌خورم. پس، از گرسنگی و خشم من بر حذر باش».

محمود درویش به جهت درك عمیق از مسأله فلسطین و نیز شناخت گسترده‌ای که از رژیم صهیونیست اسرایيل دارد اشعارش همواره مورد توجه خوانندگان جهان بوده است. در ۱۹۶۹ جایزه آسیایی لتوس (Lotus) و در سال ۱۹۸۳ جایزه صلح لنین به او اعطا شد.

□ می خواستم نظرتان را دربارهٔ هنر شاعری درویش منهای محتوای شعر او بدانم.

■ حقیقت این است که شعر محمود درویش بیشتر به جهت بعد انسانی آنست که مورد توجه است وگرنه از جهت جوهر شعری و فن شاعری هرگز با افرادی چون نزار قبانی، قابل مقایسه نیست. صمیمیت، صدق عاطفه وجوش و خروش عاشقانه است که شعر او را به عنوان فریاد منظوم ملت ستمدیدهٔ فلسطین در گوش زمان، طنین انداز کرده است.

کلام آخر دربارهٔ محمود درویش این که او متعهدترین شاعر معاصر عرب است. او در سال ۱۹۴۲ زاده شد و هنگامی که دولت اسرائیل اعلام موجودیت کرد شش سال داشت و هنگام حملهٔ اسرائیل به دهکدهٔ زادگاهش «بروه» با خانواده اش به جنگل گریخت. بنابراین محمود درویش درون زخم زاده شد و همواره شعرش زبان حال آتشفشان زخم باقی مانده است.

شاعر دیگری که من همواره از اشعارش لذت برده‌ام و او نیز، مرد شمارهٔ دو شعر مقاومت فلسطین است، سمیح القاسم می باشد. او اکنون ۵۳ سال دارد و چند بار هم به ایران سفر کرده است.

سمیح القاسم می گوید: «افکار و تصورات من از عدد ۴۸ نشأت می گیرد.» مقصودش سال ۱۹۴۸ است که اسرائیل اعلام موجودیت کرد.

سمیح قاسم، همواره در فلسطین اشغالی مانده است.

شعر سمیح القاسم به گمان من شعری عمیق و مرموز است. خواننده باید برای ارتباط با شعر او اندکی طعم عشق را در بطن درد چشیده باشد. شعر او عسلی است که درمیانهٔ تلخی‌ها در کام خواننده اش می چکد. او نیز همچون محمود درویش، شعری پر امید و پر صلابت دارد و هرگز مأیوس نمی شود.

یکی از درخشان‌ترین اشعار سمیح القاسم، که به گمان من یکی از زیباترین اشعار معاصر عرب نیز می‌باشد، شعر «رجل غامض» یا مرد مرموز می‌باشد این شعر، چهرهٔ فدایی فلسطینی را ترسیم می کند.

در قسمت نخست شعر، همه درها به روی او بسته می شود و زندگی او ارزش ندارد اما فقط گلهای یاسمن او را دوست دارند. در قسمت دوم شعر حادثه و انقلاب رخ می‌دهد و همه او را می شناسند. وآن هنگامی است که با فریاد بلندش آتش درجبه کهنسالش زبانه می‌کشد. یعنی برای نور دادن به دیگران به شمعی بدل می شود.

□ درپایان اگر موافق هستید بگویید که در یك نگاه کلّی، شعر فلسطین را چگونه می‌بینید. این شعر با درونمایه و پیام خاصی که دارد، درکجای تاریخ شعر عرب ایستاده است. آیا روزگاری خواهد رسید که مسألهٔ مهم دیگری شعر فلسطین را تحت‌الشعاع قرار دهد؟ به طور کلی شما آیندهٔ شعر عرب را چگونه می بینید؟

■ باید عرض کنم که اگر سالها پیش شعر بلند Waste Land (سرزمین بی حاصل) تی.اس. الیوت الگوی شاعران عرب و فلسطینی بود، اکنون هریك ازین شاعران خود الیوتی دیگرگونه شده‌اند. در یك نگاه کلی من شعر فلسطین را اکنون زنده‌تر از اشعار شاعر خوب جهان، لورکا می‌بینم. من می توانم ده‌ها یانیس ریتسوس را درمیان اعراب تماشا کنم که اشعارشان بیش از اشعار ریتسوس یونانی که از کوره‌های آدم‌سوزی هیتلر می گفت، موی را بر اندام چون دشنه می کند. من شعر معین بسیسو را می خوانم که حقیقت و صداقت را از لابلای آوازها، دردوغم با لبخند رضایت می‌سراید به گمان من شعر فلسطین اکنون در آغاز ولادت شعر عرب ایستاده است. به بیان دیگر، شعرعرب با جفت خود فلسطین به طور طبیعی به دنیا آمد و به طور طبیعی رشد می کند و مسلماً آینده‌ای بالنده و پر سعادت خواهد داشت. به گمان من مسأله‌ای مهم‌تر از فلسطین در جهان عرب رخ نخواهد داد و هرچه درآینده رخ دهد پیامد این مسأله خواهد بود. لذا هرچه اکنون جهان عرب، فرهنگ و ادبیاتش را با سنگ فلسطین صیقل دهد و برنده کند، زودتر بازی را خواهد برد. من آیندهٔ جهان را در غلبهٔ شعر می بینم که شعر عرب با حماسهٔ فلسطین درصف نخست فاتحان قرار خواهد داشت.

نغمه‌های داودی

تحلیلی از سبك و آثار مرتضی نی داود

■ دکتر ساسان سپنتا



محیط خانوادگی در گرایش او به موسیقی سهم بسزایی داشت. پدر بزرگش یحیی خان و پدرش بالاخان (نوازندهٔ ضرب) اهل موسیقی بودند. مرتضی نی داود در سال ۱۲۸۰ هجری شمسی تولد یافت و در چنین خانواده‌ای پرورش یافت. هنگامی که پدرش بالاخان نوازندگان را برای تمرین به منزل خود دعوت می کرد، مرتضی از پشت در اطاق به نواختن آنان گوش می‌داد و کوشش می کرد آهنگهای آنان را بیاموزد. هنگامی که پدر او از خانه خارج می شد، مرتضی تار او را بر می‌داشت و کوشش می کرد صدای مطلوبی از آن ساز درآورد تا یك روز که پدر به خانه آمد و مرتضی را درحال مضراب زدن به تار مشاهده کرد.

پدرش میل داشت مرتضی تحصیل کند به همین مناسبت او را به مدرسه آلیانس سپرد ولی سرانجام با مشاهده استعداد و علاقه او به موسیقی، مرتضی را نزد رمضان ذوالفقاری (که از شاگردان آقا حسین قلی بود) برد. مرتضی خان هفت ماه نزد ذوالفقاری و دو سال نزد آقا حسین قلی و سه سال نزد درویش خان استادان تار به فرا گرفتن موسیقی پرداخت. در آن هنگام درویش حدود بیست و پنج شاگرد داشت و مرتضی خان با علاقهٔ بسیار تا آخر وقت کلاس می نشست و به نکات قوت و ضعف شاگردان و آموزش درویش خان توجه می کرد تا سرانجام از شاگردان ممتاز درویش خان بشمار آمد و موفق به دریافت نشان تبرزین طلایی که درویش خان به شاگردان خوب خود هدیه می‌کرد، گردید و در تعلیم برخی شاگردان به استاد کمك می کرد.

در سالهای مذکور او به تدریج در نواختن تار تسلط یافت و به تدریج در بین خاص و عام شناخته گردید. در سال ۱۳۰۱ عارف قزوینی شاعر و تصنیف ساز مشهور، به وسیله تحریر کارتی از او دعوت کرد که به خانه اش برود و عارف پس از ملاقات با نی داود قصد خود را مبنی بر اجرای کنسرتی به اطلاع او رسانید و از مرتضی خان خواست که در گروه همنوازان با تار، آواز او را همراهی کند. این اولین باری بود که در اجرای کنسرتهای عارف شرکت می‌کرد. عارف در این کنسرت تصنیف مشهور دشتی «گریه کن که گر» را که به یاد دوست شهیدش کلنل محمد تقی خان پسیان سروده بود با صدای مؤثری که از دل او بر می‌خاست خواند و شکرالله قهرمانی نوازنده تار و دوست صمیمی او و تعدادی دیگر نیز با ساز او را همراهی کردند.

نی داود در آن سالها کلاسی برای تعلیم موسیقی در خیابان علاء الدوله (فردوسی فعلی)، درکوچه بختیاریها (کوچه جنب فروشگاه شهر و روستا) دایر کرد. یکی از شاگردان این کلاس که از خوانندگان مشهور گردید قمرالملوك وزیری بود که نی داود همراه با آواز او صفحات بسیاری ضبط کرد و در سالهای پیرامون ۱۳۰۳ چند کنسرت در گراند هتل و سالن سینما پالاس تهران با آواز او برگزار کرد و نیز کنسرت دیگری در سال ۱۳۱۰ درهمدان با آواز قمر ترتیب داد و عارف قزوینی که در آن زمان از طرف دولت وقت مجبور به اقامت در آن شهر بود بنا به دعوت قمر و نی داود برای مشاهده و استماع کنسرت در سالن حاضر شد سپس نی داود در شهرهای دیگر کنسرتهایی ترتیب داد و با پخش صفحات گرامافون از نواخته های او بر شهرت او افزوده گشت. در چهلمین روز درگذشت درویش خان استاد مشهور موسیقی (در سال ۱۳۰۵) نی داود کنسرتی ترتیب داد و با وجوه عاید شده در این کنسرت توانست قرضهای درویش خان را بپردازد.

پس از درگذشت درویش خان، نی داود برای بزرگداشت او اجازه تأسیس مدرسه‌ای را به نام مدرسه موسیقی درویش از وزارت معارف گرفت. این مدرسه مدتها دایر بود و هنرآموزان می توانستند در آنجا به فراگیری سازهایی چون تار، ویلن و آموختن آواز بپردازند. خود او ذکر می کرد که نزدیك به ۲۰۰ نفر را به طور خصوصی و یا در کلاس خود تعلیم موسیقی داده است. به طور کلی فعالیت هنری مرتضی نی داود از سالهای پیرامون ۱۳۰۰ تا تأسیس رادیو در سال ۱۳۱۹ عبارت بود از: تربیت شاگردان مستعد در موسیقی، برگزاری کنسرت، ساختن آهنگ از قبیل پیش درآمد، تصنیف و رنگ و ضبط صفحات گرامافون که درجای خود خواهد آمد.

از سال ۱۳۱۹ که رادیو ایران (رادیو تهران سابق) تأسیس شد، نی داود با آن سازمان همکاری داشت. او به صورت تنها و گاه با همکاری ابوالحسن صبا، مرتضی محجوبی، حبیب سماعی، ابراهیم منصوری، عبدالحسین شهنازی، حسین تهرانی و.

همراه با خوانندگانی چون: قمرالملوك وزیری، ملوك ضرابی، روح انگیز، ادیب خوانساری، جواد بدیع زاده، عزت روح بخش، غلامحسین بنان و تعدادی دیگر تار نواخت.

لازم به تذکر است که برنامه‌های رادیو پیرامون سالهای ۱۳۲۰ زیر نظر ادارهٔ موسیقی کشور اجرا می شد و گروه همنوازی زیر نظر ابراهیم آژنگ معاون ادارهٔ موسیقی کشور به تمرین می‌پرداخت. برخی نوازندگان که به خط نت آشنایی نداشتند ناچار بودند نغمات را از نوازندگانی که نت می‌دانستند مکرر بشنوند و تمرین کنند. مرتضی نی داود که جزو نوازندگان بود به زودی خط نت را فرا گرفت و در گروه همنوازی شرکت کرد. در آن زمان برنامه‌های موسیقی رادیو منحصر به شبها بود و نوازندگان همه در کار خود ورزیده بودند. به علت آنکه هنوز دستگاههای ضبط نوار مغناطیسی به بازار نیامده بود. برنامه‌های رادیو به صورت زنده اجرا می شد و از همان استودیو (واقع در محل بی سیم) پخش می گشت.

با توسعه برنامه‌های رادیو و افزایش ساعات پخش موسیقی در آن، به ویژه از سالهای ۱۳۳۴ به بعد (تا قبل از انقلاب اسلامی به تدریج توصیه بازی و روابط شخصی و عاطفی حاکم بر انتخاب افراد به ویژه برای اجرای برنامه‌های موسیقی، گردید و بی اطلاعی برخی مسئولان و تحت نفوذ قرار گرفتن آنان راه را برای ورود نورسیدگان بی مایه گشود، به طوری که اکثر برنامه‌های موسیقی رادیو عرصهٔ خودنمایی فرصت طلبان شهرت جو گردید) و با ایجاد برخی کارشکنیهای ناشی از بخل و حسادت به تدریج عرصه را بر خوانندگان و نوازندگان آزموده و ورزیده تنگ کردند. مرتضی نی داود نیز به تدریج از رادیو کناره گرفت و ساز را بیشتر برای خود می نواخت و در دفتری که در خیابان فردوسی داشت بیشتر به کارهای تجارتی می پرداخت.

از آخرین کنسرتهایی که با نوای تار مرتضی نی داود برگزار شد می توان از کنسرتی جهت بزرگداشت قمر نام برد که به مناسبت درگذشت خواننده، شهیر و شاگرد و همکار دیرین نی داود در شهریور ۱۳۳۸ ترتیب یافت و نی داود، همراه با آواز روح انگیز قطعاتی نواخت. در اسفند ۱۳۵۵ برنامه‌ای به مناسبت بزرگداشت مرتضی نی داود در تالار وحدت (رودکی سابق) ترتیب داده شد که گروه همنوازی به سرپرستی فرامرز پایور آهنگهایی از ساخته‌های نی داود را با شرکت خود او به اجرا درآوردند و از زحماتی که بیش از نیم قرن برای موسیقی ایران کشیده بود قدردانی به عمل آمد. آخرین خاطرهٔ او از رادیو، خاطرهٔ تلخی بود که همواره ذکر می کرد. او حدود دو سال در سنین کهولت، به دعوت رادیو ایران و مسئول قسمت مربوطه در آن اداره، به استودیو رادیو رفت و ۲۹۷ گوشه از دستگاههای موسیقی ایران را با ذکر نام هر یك با تار نواخت و از آن نوار ضبط کردند. خود مرتضی نی داود در مصاحبه چاپ شده در صفحه ۲۰ شماره ۱۰۱۱۲ روزنامه کیهان مورخ ۲۱ اسفند ۱۳۵۵ در این مورد چنین می گوید:

«... نزدیك به دو سال زحمت کشیدم و دستگاهها و ملحقات آنرا ضبط کردم. اما این دستگاهها (نوارها) معلوم نیست چرا در آرشیو نگاهداری می شود. وقتی قصد چنین کار مهمی را داشتم به من قول دادند که این نوارها را به طریق مختلف بین مردم پخش کنند، اما هیچ خبری نیست.»؟

مرتضی نی داود، از نظر منش و خوی اخلاقی بسیار پسندیده، و متین بود. او هنرمندی بود خوش خلق و مؤدب، کلامش سنجیده و آهنگین و رفتارش مطلوب و نوای سازش استادانه و دلنشین بود.

از نی داود دو دختر و یك پسر به جای مانده است،

او در سال ۱۳۵۹ به آمریکا عزیمت کرد و تا پایان عمر در آن دیار اقامت داشت، برادر کوچکتر او، موسی نی داود که در بیشتر صفحات گرامافون همراه با تار مرتضی خان ویلن نواخته است هم اکنون در نیویورک اقامت دارد. استاد مرتضی نی داود در مرداد ماه ۱۳۶۹ درگذشت.

سبک و شیوه تدریس

سبک نوازندگی نی داود در تار به شیوه سنتی نزدیک بود با این همه از نظر اجرا و آموزش ردیف بیشتر به سبک درویش خان متمایل بود به نحوی که عنایتی به تکرار مکررات در ردیف نداشت و گوشه‌های دستگاهها را با سلیقه‌ای خاص تنظیم و به اجرا در می‌آورد. شیوهٔ اجرای قدما (مانند آقا حسینقلی) بیشتر توالی گوشه‌های آواز بود، که گاه رِنگ یا قطعه ضربی هم در پی داشت ولی نی داود غالباً قطعه اجرایی را با چهار مضراب زیبایی شروع می‌کرد و پس از درآمد کوتاهی در آواز و اجرای چند گوشهٔ مطلوب، برای ایجاد تنوع چهار مضراب کوتاهی که بیشتر از ابداعات خود او بود می‌نواخت.. در اجراهای خود بیشتر به اجرای گوشه‌هایی از دستگاههای موسیقی می‌پرداخت که دارای شخصیت موسیقایی و ملودیک بود. به طور مثال در آواز ابوعطا، پس از چهار مضراب، درآمد ابوعطا را می‌نواخت و پس از اشاره به چند گوشه چهار مضراب کوتاهی در حجاز اجرا می‌کرد و سپس آواز حجاز، گبری و خسرو شیرین را می‌نواخت و در صورت باقی ماندن وقت و حوصله مجلس، تصنیف مناسبی را اجرا می‌کرد و یا قطعه را با رنگ مناسبی پایان می‌داد. خود او هم صدای مختصری داشت و گاه تصانیف یا قطعات آوازی را زمزمه می‌کرد و می‌نواخت: به همین مناسبت است که اجراهای نی داود واجد تنوع، جاذبه و مطلوب خاص و عام است. از نظر نوازندگی، مضرابهای چپ و راست او شمرده و سنجیده است و تکیه‌های فرازهای افتان و خیزان را بسیار منظم و با حال اجرا کرده است. او در جای مناسب تکیه‌ها را با قدرت لازم نواخته و در جای دیگر لطیف و ملایم به طوری که تنوع فیگورهای تزیینی ملودی در نواخته‌های نی داود و جمله‌پردازی موسیقی او در تار کم نظیر است. نی داود هم در اجرای مضرابهای شمرده و هم در نواختن مضرابهای ریز مسلسل مهارت دارد و به این مناسبت است که در پاسخ تحریرها و تزیینات آوازی سنتی خوانندگان مشهور با نهایت استادی از عهده بر آمده است.

شیوهٔ انگشت گذاری و مضراب نواختن او به نحوی است که صدای سازش شفاف و خوش طنین به گوش می‌رسد. دست چپ او روی پرده‌های تار چابک ولی دقیقاً کنترل شده است و پاسخ خواننده را با حضور ذهن و عنایت به هجاهای شعر ادا شده، می‌دهد. او با ساختن چهار مضرابهای متعدد اجراهای خود را متنوع و دلپذیر ساخته است از نمونه‌های خوب چهار مضرابهای او، چهار مضراب بیات ترک است که با مضراب ریز متوالی بر نت شاهد بیات ترک به صورت بدال زمینه تك مضرابهای ملودیك بر شناسه‌های وزن نما را تأمین می‌سازد و نمونه‌ای از قریحه او در آهنگسازی و مهارت اجرا در تار به شمار می‌آید. جمله پردازی او در پاسخ به خواننده در صفحات دشتی، با شعر: اگر تو فارغی از کار دوستان یار او، ابو عطا با شعر: مگر نسیم سحر بوی زلف یار منست به ویژه در قسمت حجاز با آواز قمر، از نظر جواب ساز به

فیگورهای تزیینی و تحریرهای خواننده از نمونه‌های کم نظیر موسیقی ایران محسوب می‌شود.

نی داود در بیشتر دستگاهها تصنیف و چهار مضراب و پیش‌درآمد رنگ ساخته است که سالهاست مورد پسند صاحبنظران است. خود او تصنیف دشتی آتش دل را بسیار می‌پسندید و اجرای آن با صدای قمر و تار خود او و شعر پژمان بختیاری از نمونه‌های خوب تصنیف به شمار می‌آید. تصنیف مرغ سحر او با شعر ملك الشعراء بهار که بارها اجرا شده است از شهرت بسیار برخوردار است. پیش درآمد بیات اصفهان او که دارای ملودی بسیار زیباییست و پژمان بختیاری بر آن شعری سروده و به صورت تصنیف «ماه من» با صدای قمر در صفحه ضبط گردیده است، بارها به اجرا در آمده است و حتی در سالهای اخیر همان پیش‌درآمد، توسط مرتضی حنانه برای ارکستر تنظیم گردید که در فیلم تلویزیونی هزار دستان مورد استفاده واقع گشت، بدون آنکه از نامش ذکری به میان آید. شیوهٔ آهنگسازی نی‌داود به ویژه در پیش‌درآمدهایش به سبك درویش خان نزدیك است. به طور مثال پیش‌درآمد ماهور که به یاد درویش‌خان ساخته و اجرا کرده است، از نظر وزن و جمله پردازی موسیقی به سبك درویش خان متمایل است.

شیوه تدریس نی‌داود در آواز نیز استادانه و سنجیده بود. تشخیص استعداد و تدریس و پرورش خواننده‌ای مانند قمرالملوك وزیری، نشانهٔ توانایی او در تشخیص و تدریس است. قمر در سالهای پیرامون ۱۳۰۴ مدت دو سال در آغاز کار از کلاس نی‌داود استفاده کرد و بعدها همکاری آن دو منجر به ضبط صفحات گرامافون و ایجاد آثار ماندگاری در موسیقی ایرانی گردید.

برای ذکر شیوهٔ تدریس مرتضی نی‌داود، آنچه نگارندهٔ این مقاله حدود سی و اندی سال قبل از محضر قمرالملوك وزیری در مورد شیوهٔ تدریس نی‌داود به ایشان استنباط کرده‌ام برای اولین بار در اینجا ذکر می‌کنم:

۱ـ آموزش تدریجی دستگاههای موسیقی ایرانی و متفرعات هر دستگاه، به طور مثال شور وگوشه‌های آوازی آن مانند، درآمدها، وهاب، سلمك، دوبیتی، شهناز، قرچه، گریلی و غیره یا ابوعطا، حجاز چهارباغ، گبری، خسروشیرین و غیره.

۲ـ شیوهٔ خوانندگی، چگونگی درآمد آواز و تمرین، گسترش وسعت صدای خواننده در قسمت بم و قسمت زیر به ویژه در قطعات اوج مانند عشاق، عراق، حجاز، تمرین درست خواندن پرده‌های متصل و منفصل (منفصل مانند آغاز خسرو شیرین، گبری، حجاز...) و تطبیق صدا با پرده‌های تار.

۳ـ انتخاب و تعلیم شعرهای مناسب از دیوانهای شعرای مشهور مانند طیبات سعدی، دیوان حافظ، مثنوی مولوی... و شعرای معاصر مانند: ادیب پیشاوری، ملك الشعراء بهار، پژمان بختیاری، عارف قزوینی، عشقی، نظام وفا، امیر جاهد، حسین مسرور و غیره.

۴ـ آموزش تحریرها و فیگورهای تزیینی سنتی آواز ایرانی اول به صورتی کند و با سرعت کم ولی به تدریج تعلیم آنها با سرعت طبیعی و محل مناسب ادای آنها.

۵ـ گذر از گوشه‌ای به گوشهٔ دیگر با تناسب تقدیم و تأخیر هر یك و فرود با تحریر مناسب به مایهٔ اصلی آواز.

۶ـ تشخیص و تعلیم ایجاد تنوع در خواندن گوشه‌ها در اکتاو پایین و بالا.

۷ـ نحوهٔ صحیح تحویل دادن شعر و حفظ وزن در قطعات موسیقی ضربی و تصانیف.

۸ـ آموزش تصنیفهای مشهور آن زمان مانند تصنیفهای: عارف قزوینی، درویش، حسام‌السلطنه، نی‌داود، امیر جاهد و غیره.

۹ـ تطبیق هجاهای کوتاه و بلند شعر یا تصنیف با نغمات موسیقی، به ویژه در قطعات ضربی و یا ضد ضربها، و استفاده صحیح از تنفس برای احراز ذخیرهٔ نفس لازم در اجرای تحریرهای طولانی مانند تحریر عشاق یا مخالف یا عراق و غیره، از شاگردان دیگر نی‌داود می‌توان از ملوك ضرابی، غلامحسین بنان (براثر کشف استعداد خوانندگی او) و تعدادی دیگر را یاد کرد. خود نی‌داود ذکر می‌کرد که نزدیك به دویست نفر را تعلیم داده است. از شاگردان تار او که سبك استاد را حفظ کرده است می‌توان از اسماعیل کمالی نام برد که آخرین برنامهٔ قمر در رادیو همراه با تار او به اجرا در آمد.

آثار

تار تنها: از اولین آثار ضبط شدهٔ تار تنهای مرتضی نی‌داود چند صفحه کمپانی هیزماسترزویس است که پیرامون سالهای ۶ـ۱۳۰۵ از او ضبط و به بازار عرضه شد. او در آن صفحات ماهور ـ دلکش و بیات اصفهان و عشاق و سه‌گاه و مخالف را نواخته است.

از جمله آثار سازندگان مشهور که او به اجرای آن همت گماشته و در صفحه ضبط شده است می‌توان صفحات زیر را به صورت برگزیده ذکر کرد: تصنیف ماهور ز من نگارم از درویش خان، تصنیف دشتی، گریه کن که گر و تصنیف شور ای دست حق و تصنیف ماهور مارش جمهوری و تصنیف شور تارخت از عارف قزوینی و تصنیفهای قلب مادر، عاشقی محنت بسیار کشید با شعر ایرج و تصنیفهای متعدد دیگری از امیر جاهد و خود مرتضی نی‌داود با شعر پژمان بختیاری و دیگران با آواز قمر که در صفحه ضبط است. به جز آن، تصانیف دیگری مانند مرغ سحر در ماهور از خود او و شعر ملك الشعراء بهار با آواز ملوك ضرابی در صفحه ضبط و باقی مانده است.

از تصنیفهای جالب دیگر او می‌توان دشتی با شعر: آتشی در سینه دارم جاودانی و تصنیف روزگار گذشته در بیات ترك با شعر بس کن ایدل، آه و زاری با شعر پژمان بختیاری و آواز قمر را یاد کرد. تعداد زیادی آثار اجرایی دیگر مانند پیش‌درآمد ماهور کنسرت مدرسهٔ درویش و موسم گل از موسی معروفی و بیات اصفهان ماه من دارد که ذکر تمام آنها از حوصلهٔ این مقاله خارج است.

نت برخی پیش‌درآمدهای او و مانند پیش‌درآمد بیات اصفهان در کتاب دوم ویلن هنرستان عالی موسیقی ملی به چاپ رسیده است.

از اجراهای جدید آثار استاد نی‌داود می‌توان از اجرای ترانهٔ مشهور مرغ سحر او نام برد که یکی با آواز نادر گلچین با گروه همنوازی به سرپرستی فرامرز پایور و دیگری با صدای هنگامهٔ اخوان با تار محمد رضا لطفی اجرا شده که باعث یادآوری و ماندگاری بیشتر آن اثر دلپذیر گشتند. (برگزیده از کتاب ماهور)

■ بررسی مشکلات تئاتر در جهان اسلام

بحران تئاتر درکشورهای اسلامی

■ اسعد فضه ـ کارگردان سوری
■ ترجمهٔ موسی بیدج



اشاره

اسعد فضة، کارگردان و بازیگر برجسته تئاتر و تلویزیون سوریه، فارغ‌التحصیل رشته هنرهای دراماتیك از پاریس است. او در جهان عرب از آوازهٔ خوبی برخوردار است و با ایفای نقش «عزّالدین قسّام» در سریالی به همین نام، در ایران نیز معروفیت دارد. فضة، رئیس مرکز هنرهای نمایشی و سینمایی و جشنواره‌های هنری در سوریه است. او در بهمن ماه گذشته میهمان دهمین جشنوارهٔ تئاتر تهران بود. مقاله کوتاهی در مورد مشکلات تئاتر، از او می‌خوانیم.

هنر تئاتر در چارچوب تاریخ تمدن و براساس اصولی فرهنگی، سیاسی و اقتصادی ارائه می‌شود. اما این هنر کامل نیست، مگر این که گویای حقایقی از زندگی مادی و معنوی کسانی باشد که آن را به کار می‌گیرند.

این امر ما را با دو پرسش روبه‌رو می‌کند:
نخست آن که: تئاتر در میان ملتهای ما چه جایگاهی دارد؟
و دوم آن که تئاتر، در چارچوب طرحهای فرهنگی که مسئولان برای پیشبرد هنر جامعه، پیش می‌برند، چه جایگاهی را به خود اختصاص می‌دهد؟
برای رسیدن به پاسخ پرسش‌ها، ناچار باید ارکان قوام‌دهندهٔ یك نمایش را بررسی کنیم.
این رکنها عبارتند از:

الف ـ مکان یا فضای تئاتر
ب ـ نمایش در جهان اسلام
پ ـ بازیگران تئاتر
ت ـ تماشاگران

ما با بیان ارتباط لاینفك میان این ارکان در چارچوبی تاریخی و فرهنگی، به بررسی ابعاد بحران تئاتر در کشورهای اسلامی می‌پردازیم.

الف ـ مکان یا فضای تئاتر:

ملتهای مختلف، از دیرباز، برای بیان اعتقادات دینی یا اجرای مراسم و سنتهای خاص خود، به فضایی مناسب نیاز داشته‌اند و براین اساس تئاتر به وجود آمده است. تئاتر یونان باستان و قرنهای میانی، نشانگر عمق ارتباط ملتهای دیگر با این نوع هنر نمایش است. ولی باید اذعان کرد که در جهان اسلام چنین برخوردی با تئاتر نشده است و حتی در عصر حاضر پیوند میان فضای تئاتر و مردم بی‌رنگ است، تا جایی که مردم، اصولاً به محلی که تئاتر برپاست، اهمیت نمی‌دهند و اگر اتفاق افتد که به چنین جایی سربکشند، تنها برای سرگرمی و لذت بردن آنی است و هیچ استمرار زمانی و مکانی ندارد. به عبارتی، اکنون رفتن به تئاتر برای مردم نیازی روحی یا فکری نیست و حتی سنتی از سنتهای آنها نیز محسوب نمی‌شود.

■ نمایش در نظام اجتماعی در جای خود ننشسته است و تلاشهایی نیز در جهت در حاشیه قرار دادن این هنر در حال انجام است.

■ نمایش، تصویر کردن رفتار نیست، بلکه خود رفتار است و براین اساس، این پرسش مطرح می‌شود که چگونه می‌توانیم زبان نمایش را قابل فهم کنیم و نمایشنامه‌نویس را به این باور بنشانیم که در فضای نمایش سیر کند؟

این درحالی است که تماشاگر، در تئاتر تماشاگری صرف نیست، بلکه عاملی مثبت و خلاق به حساب می‌آید. برهمین اساس، یکی از ابعاد مهم بحران تئاتر قطع پیوند میان مردم و تئاتر در جهان اسلام است. ما برای سرو سامان دادن به این بحران باید به دنبال دلیل این قطع رابطه بگردیم و این پیوند را دوباره برقرار سازیم. لازمهٔ این کار نیز یافتن نوع رابطهٔ قطع شده است؛ باید ببینیم آیا رابطهٔ مسلمانان با تئاتر، رابطه‌ای اجتماعی و انتقادی است؟ رابطه‌ای سرگرم کننده است؟ رابطه‌ای موروثی و در پیوند با مراسم و سنتهاست؟ یا تمام این ویژگی‌ها را با هم دارد؟

با کمی تفحص درمی‌یابیم که آنچه با مرور زمان در ذهنیت جمعی مانده است، به اجرای مراسم مذهبی ـ سنتی مربوط می‌شود. از جمله این مراسم دعای باران، مراسم طلب آمرزش، ذکر و مولوی خوانی، تعزیه و مراسم مشابهی است که میراث فرهنگی در آن نقش مهمی ایفا می‌کند. بنابراین، پیوند میان تئاتر و تماشاگر حتی نزد ما به کلی قطع نشده است. اما از آنجا که درام یا نمایش منعکس کنندهٔ زندگی مردم است، پیوند میان مردم و تئاتر، ناگزیر باید منعکس کنندهٔ خلجانات روحی آنان باشد. اکنون با پیشرفتی که در رسانه‌های فراگیر ارتباطی و اطلاعاتی پدید آمده است، باید در این میراث، بازنگری، و بار دیگر بازدودن زوائد، ساختاری برای آن ایجاد شود.

رابطهٔ میان فضای تئاتر و بازیگر نیز از رابطهٔ تئاتر و تماشاگر شانس بیشتری نداشته است. همانطور که می‌دانیم، فضای تئاتر که هنرمند در آن کار می‌کند، خاستگاه خلاقیتهای اوست. این هنرمند در این فضا دست به خلاقیت می‌زند و اگر نوعی خلا وجود داشته باشد، به یقین این خلا به شکلی درهنر و نحوهٔ ارتباط آن با تماشاگر و نیز نوع رابطهٔ میان هنرمند، جای هنرنمایی او و تماشاگر، اخلال به وجود می‌آورد. این درحالی است که هنرمند باید براین باور باشد که فضای تئاتر، متعلق به او و مختص اوست. منظور از

فضا، جایی است که با زندگی اجتماعی مردم پیوند داشته باشد. برای مثال، میان مردم و مسجد یا دیگر مکانهای تجمع پیوند وجود دارد. بنابراین، هنرمندان، معماران و اندیشمندان وظیفه دارند در جستجوی فضای تئاتری باشند، که مردم در آن انعکاس وجدان و عواطف خود را ببینند و در مقابل آن احساس غربت و دوری نکنند.

ب ـ درام یا نمایش

نمایشهای نوین را باید امتدادی برای نمایشهای گذشته، در عصر حاضر دانست. در قدیم مردم در کوچه و بازار بدون هیچگونه مانعی گرد می‌آمدند و هنرمندان برای آنها هنرنمایی می‌کردند و نمایشهای امروزین ما ادامهٔ همان نمایشهای مردمی است.

در این میان عده‌ای در جهان عرب معتقدند که در اسلام اصولاً نمایش وجود ندارد. این عده برای توجیه اعتقاد خود می‌گویند که درام یا نمایش براساس ستیز استوار است؛ ستیز میان انسان و خدایان یا انسان و جامعه یا انسان و خویشتن.

بر پایه این اعتقاد، در اسلام چنین ستیزی وجود ندارد، زیرا اسلام انسان را به تسلیم در برابر آفریدگار و به زعم آنان تسلیم در برابر سرنوشت می‌خواند و به طور خلاصه، انسان در جامعه اسلامی، از نظر آنان، موجودی تسلیم است.

به نظر ما این عده در عقیدهٔ خود به خطا رفته‌اند و همین امر یکی از ابعاد اصلی بحران تئاتر را در کشورهای اسلامی پدید آورده است. زیرا تاریخ اسلام نمونه‌های بسیاری برای نقض این عقیده دارد.

برای مثال ابوذر غفاری تا دم مرگ برخلیفهٔ وقت و جامعه زمان خودسر به شورش برداشته بود. ابوالعلاء معرّی هم، در چند جبههٔ دیگر حضور داشت و نگرانی و حیرانی فلسفی او آوازهٔ خاص و عام است.

غزالی و حلاج دو مثال دیگر برای ستیز با سلطهٔ فکری رایج روزگار خود بوده‌اند.

نمونه‌های بسیار دیگری نیز در تاریخ ما وجود دارند که می‌توان به عنوان شاهد، آنها را مثال آورد. بنابر این باید پرسید که مشکل نمایش در جهان اسلام در کجا نهفته است؟

به اعتقاد من، مشکل ما نخست در نمایشنامه نویسی، و دوم در نظام اجتماعی ما نهفته است.

مسلماً ما در مورد قاعده صحبت می‌کنیم. وگرنه نباید از یاد ببریم که علی‌رغم تمام موانع پیش روی تئاتر، نویسندگان خلاق و درخشانی در گوشه و کنار ظهور کرده‌اند.

در زمینهٔ نمایشنامه نویسی، نخستین مسأله‌ای که به ذهن خطور می‌کند، این است که نویسنده از صحنه تئاتر و فضای نمایش دور است. یعنی از میدانی که باید در آن ستیز کند، دور نشسته است. بیشتر نویسندگان ما اصولاً از صحنه و فضای تئاتر و کارکنان آن دور هستند. و برخی از آنها نمایش را برای اجرای روی صحنه نمی‌نویسند. این در حالی است که تماشاگر در تئاتر، غیر از تماشاگر در هنرهای دیگر است و در این جا نقش تعیین کننده دارد. نمایش، کاری گروهی است و تنها به نویسنده محدود نمی‌شود. این کار علاوه بر نویسنده، کارگردان، بازیگر و تمام کسانی که در تئاتر کار می‌کنند، تماشاگر را نیز در برمی‌گیرد و در واقع، آفریننده حقیقی نمایش، تماشاگر به حساب می‌آید و

■ افزایش تماشاگران، بازرق و برق دادن به صحنه تئاتر، یا خرج کردن پولهای فراوان به دست نمی‌آید. تماشاگران تئاتر انواع مختلف هستند و هرکدام ذوق و سلیقه خاص خود را دارند.

■ باید این حقیقت را بپذیریم که ایمان تماشاگر به تئاتر، متزلزل شده است و معضل فقط از نظر هنری نیست، بلکه اجتماعی است و تنها راه سامان دادن به مشکل تئاتر و نمایش، تدوین اصولی محکمتر از نظر شکل و مضمون است.

هنر تئاتر اجازه نمی‌دهد کسی به تنهایی کار کند.

اما درباره ارتباط نمایش با نظام اجتماعی باید گفت که تماشاگر خود خالق نمایش است. البته مقصود از تماشاگر گروه تماشاچیانی که به سالن تئاتر می‌روند، نیست. بلکه تمام آن جامعهٔ انسانی را که تماشاگران تئاتر در میان آنها هستند، در برمی‌گیرد. این موجودیت کامل جامعه انسانی، وضع کننده نظام اجتماعی است؛ نظامی که فرهنگ و هنر خود را در آن منعکس می‌کند. لیکن پرسشی که پیش می‌آید، این است که هنر نمایش چه جایگاهی را در نظام اجتماعی جامعه اسلامی ما اشغال می‌کند؟

نمایش در نظام اجتماعی در جای خود ننشسته است و تلاشهایی نیز در جهت در حاشیه قراردادن این هنر در حال انجام است.

نمایش تصویر کردن رفتار نیست، بلکه خود رفتار است و بر این اساس، این پرسش مطرح می‌شود که چگونه می‌توانیم زبان نمایش را قابل فهم کنیم و نمایشنامه نویس را به این باور بنشانیم که در فضای نمایش سیر کند؟

ج ـ بازیگر

یکی از ابعاد اصلی بحران در تئاتر کشورهای اسلامی به بازیگران مربوط می‌شود. این بحران، هم به جایگاه اجتماعی و هم به موقعیت آنان ربط دارد. به طور کلی تئاتر از نظر مفهوم اجتماعی بعد از یونان باستان به نفع بازیگران نبوده است. در نزد رومی‌ها، بازیگران از طبقهٔ بردگان (یا از بردگان آزاد شده) بودند. این بازیگران با این که از نظر مادی نتوانسته بودند موقعیتی برای خود فراهم کنند، از نظر اجتماعی تا عصر رنسانس هیچگونه بهبودی در موقعیتشان پدید نیامد.

از آن زمان به بعد پیشرفتی که حاصل شد به دلیل تحولی بود که در این هنر بوجود آمد، زیرا در آن زمان تئاتر از بیان خطابه‌ای به بیانی عاطفی و روانشناختی رسید. در عصر الیزابت، اجرای نمایش در وسط سالن انجام می‌شد و بیشتر بر خطابه استوار بود. اما بعدها برای سالن، صحنه درست کردند و به وضع امروزی درآمد و تاکید بر بازیگر بیشتر شد و او نیز به بالا بردن سطح هنر خود برداخت.

بنابر این، موقعیت اجتماعی بازیگر با تحول هنر او پیوند ناگسستنی دارد و تنها بازیگر است که کلید معبد خیال را در دست می‌گیرد؛ هر چند که این کلید را دیگران به او داده باشند.

بازیگر با هنر خود با کلماتی که بر زبان می‌آورد و با ایما و اشاره‌ها و حرکاتی که روی صحنه انجام می‌دهد، به نمایش عینیت می‌بخشد و حقیقت خیالی را به واقعیتی ملموس بدل می‌کند. حال که بازیگر چنین نقش حساسی در تئاتر دارد، ما برای سرو سامان دادن به اوضاع تئاتر خود، باید باری از دوش این هنرمند برداریم و از رنجهای هنری و اجتماعی او بکاهیم. او از وجود نمایش‌های ناقص و از کمبود فضاهای نمایشی رنج می‌برد و از دست کارگردانها نیز به ستوه است و بعد از این همه مشکلات، تازه با تماشاگران روبه‌رو می‌شود.

شکی نیست که این ماموریت شاق است و بهترین روش برای آماده کردن او، آموزش دادن اوست.

نقطهٔ آغاز کار آموزش، تدارک دیدن آموزشگاههای هنری و تامین تمام نیازهای هنرمندان است.

تماشاگران

برخی عقیده دارند که علم نمایش بر اساس آگاهی‌های اکتسابی از علایق تماشاگران استوار است و آیندهٔ نمایش به افزایش مستمر در حجم تماشاگران بستگی دارد. به اعتقاد من این نظر صحیح است. اما افزایش تماشاگران با زرق و برق دادن به صحنه تئاتر یا خرج کردن پولهای فراوان به دست نمی‌آید. تماشاگران تئاتر انواع مختلف هستند و هر کدام ذوق و سلیقهٔ خاص خود را دارند.

بر این اساس، وقتی نمایش را روی صحنه می‌بریم، نباید فکر کنیم که تماشاگران ما همان‌هایی هستند که در سالن حاضر هستند، حال می‌خواهد سالن خالی یا پر باشد. ما باید بر این باور باشیم که با تمام مردم روبه‌رو هستیم و با آنان در بارهٔ مساله‌ای حرف می‌زنیم که به آنها بسیار مربوط است. زیرا هنر فقط در درون کسانی وجود دارد که به آن پاسخ می‌دهند. معتقدم که تماشاگر مهمترین بخش نمایش است و حتی خود، آفریننده آن است. و نه تنها شرکت کننده در آن. ذکر این نکته هم خالی از لطف نیست که کتابهای بسیاری که درباره هنر نمایش نوشته شده است بیانگر نیازهای جامعهٔ اسلامی ما و هنر تئاتر ما نیستند.

به سخن دیگر، باید این حقیقت را بپذیریم که ایمان تماشاگر ما به تئاتر، متزلزل شده است و معضل فقط از نظر هنری نیست. بلکه اجتماعی است و تنها راه سامان دادن به مشکل تئاتر و نمایش، تدوین اصولی محکمتر از نظر شکل و مضمون است.

اکنون تئاتر در برابر وسایل ارتباطی دیگر ـ مانند تلویزیون ـ ستیزی نابرابر دارد و امروزه در قبال کتاب، مطبوعات، سینما، رادیو، تلویزیون و بسیاری وسایل ارتباطی دیگر با این وضع فعلی چه حرفی دارد بزند؟ البته ممکن است در ظاهر تماشاگران تئاتر قدری بیشتر شده باشند، اما هنوز به وضع مطلوب نرسیده است و صحنهٔ تئاتر در قید و بند مشکلات اجتماعی و اقتصادی دست و پا می‌زند و به میدانی برای تاجرانی که از هنر سررشته ندارند، بدل شده است و این در حالی است که تئاتر اصیل، آینهٔ دردهای اجتماعی مردم است و باید سروسامان بگیرد.



● گفتاری پیرامون خاستگاه شعر و الهام شاعرانه

دراندرون من خسته‌دل...

■ احمد رحیم خانی (سامان)

اشاره
شعر، اساساً، با دو عامل مهم، عواطف و احساسات و اندیشه‌ها را برمی‌انگیزاند:
الف ـ عامل کلام (موسیقی شعر)
ب ـ عامل معنی (تخیّل، اندیشه و احساس)
در شعر، موسیقی کلام می‌تواندتا آن پایه مؤثر باشد که صرف آهنگین بودنش، سبب دلنشین شدن و رواج آن در میان مردم گردد. مثلاً، زمانی بود که ملاّحان چینی، بدون دانستن زبان فارسی، اشعار پارسی را حفظ داشتند و زمزمه‌اشان می‌کردند...

اساساً انگیزش عواطف و احساسات از رهگذر شعر بر دو پایهٔ مهم استوار است. نخست تأثیر عامل لفظی است و دوم تأثیر عامل معنایی. عامل لفظی در شعر تا آن پایه می‌تواند اثربخش باشد که زمانی می‌بینیم ملاحان چینی بدون آن که زبان پارسی بدانند اشعاری پارسی از حفظ داشته، زمزمه می‌کرده‌اند. و تأثیر عامل معنایی تا آن پایه اثربخش است که آورده‌اند «احمد بن عبدالله الفجستانی» با خواندن ۲ بیت شعر از «حنظله بادغیسی» چنان متأثر می‌شود که از خربندگی به رتبه‌ای می‌رسد که «...به نشابور یك شب هزار دینارو پانصد سر اسب و هزار تا جامه ببخشید.»[۱]

پیرامون خاستگاه و منشأ پیدایش شعر برخی بر این باورند که نخستین اشعار بشر سرودهایی بود که با موسیقی توأم می‌شده است.[۲] این سرودها آن‌گونه که از فحوای آنها برمی‌آید با دین و مذهب آمیختگی تنگاتنگی داشته است. بیشینهٔ آنها نیز ازسوی کاهنان و روحانیان ساخته و سروده می‌شده است. چنانچه در سرودهای مذهبی زرتشتیان[۳] و سرودهای مذهبی هندوان[۴] که در زمرهٔ کهن‌ترین آثار منظوم برجای مانده از اقوام آریایی است، نیایشهای دینی و سرودهای مذهبی و... رنگ غالب این منظومه‌ها بوده است.

در اروپای باستان نیز دین و مذهب تأثیر شگرفی بر منظومه‌های آن سامان برجای نهاده، آن‌گونه که در منظومه‌های شانسون دوژِست[۵] «chanson de gests» فرانسویان و ایلیاد «Iliad»[۶] اثر کهن یونانیان صبغه‌هایی از دین و مذهب و تأثیرات خدایان و الهه‌ها را در کنشهای بشری می‌توان یافت.

یونانیان از دیرباز بر این باور بوده‌اند که شعر خاستگاهی مقدّس دارد و ازسوی الههٔ شعر و هنر و دانش «Muses» به شاعران الهام می‌شود. از دیدگاه افلاطون همه شاعران بزرگ و گویندگان شعر حماسی یا شعر غنایی، اشعار زیبای خود را نه به کمك هنر بلکه به سبب آنکه الهام گرفته و مجذوب شده‌اند، می‌سرایند.[۷] چنانچه از مضمون کلام افلاطون و دیگر منتقدین شعر برمی‌آید، الهام شاعرانه و جذبه و شوریده حالی با یکدیگر ارتباط نزدیکی دارند. زیرا از نظر آنان انسان هرگز در حالتِ عادی یارایی درك الهامی فراجهانی را نخواهد داشت. جان درایدن «John drayden» در اثر خود به نام اب‌شالوم و اخیتوفل می‌گوید: «شك نیست که فکرهای بزرگ با شوریده حالی پیوند نزدیکی دارد.»[۸]. افلاطون در رسالهٔ ایون «Ion» در محاورهٔ بین ایون و سقراط چنین آورده است: «شاعر به یاری هنر شعر نمی‌سراید بلکه به کمك نیرویی خدایی شعر می‌گوید.»[۹]

شاعرانی که در حالت شور و وجد ناشی از الهام آسمانی قرار می‌گیرند، قطعاً درحالتی عادی به سر نمی‌برند. مسحور و مفتون وزن و آهنگ می‌گردند و در این هنگام است که اثر آنها اثری بدیع و جاودان خواهد بود.[۱۰] به عبارتی در آن حالت که شاعر در جذبه و شور و الهام قرار می‌گیرد و در آن غرق می‌شود نغمه‌ای نامرئی و مرموز تار دلش را به ارتعاش وامی‌دارد.[۱۱]

«جذبه» آن حالتی است که نفس این احساس را دارد که جز با یك وجود واحد که وجودی کامل نیز هست با هیچ چیز ارتباط ندارد. بدینگونه جذبه در واقع غلبه و استیلای حالات انفعالی مخصوصی است که در آن شخصیت و تعیّن و هویت انسانی به کلّی محو می‌گردد و جای خود را به احوال یا حالات نفسانی غیرمتعیّنی که بر وجود انسان تسلط یافته وامی‌گذارد.[۱۲]

در میان صوفیان [و یا به تعبیر رساتر و کاملتر: در

میان «عارفان»] نیز چنین حالاتی به وفور یافت می‌شود چنانچه اکثر آنان از طریق طلب و عشق و معرفت و استغنا و توحید و حیرت و فنا و طی آنها تنها به وصول به حق تعالی نظر داشته‌اند و از کثرت به سوی وحدت گام برمی‌داشته‌اند. و رسیدن به مقام الوهیتِ خدا غایت آنها بوده است.

از دید منتقدین شعر، روح کلی حاکم بر شعر با وجودی فرامادی مرتبط است و از آن وجود است که به شاعر الهام می‌شود. شاید طبق تعبیر علمی بعضی از روان‌شناسان الهام را بتوان ظهور دفعی قسمتی از لاشعور «Iuconscience» در سطح شعور «Conscience» دانست.[13] الهام [«inspiration»] در لغت یعنی اعلام و در دل افکندن اما در اصطلاح، یافتن یك معنای خاصّی در ذهن است بدون این که آن را در جایی خوانده و شنیده باشد و یا بر اثر تلاش ذهنی بدان رسیده باشد. ناگهان برقی در ذهن می‌درخشد و معنایی به خاطر راه می‌یابد. ممکن است این معنی و یا ایده، عقیده و هرچه هست، خوب باشد یا بد باشد.[14]

آن گونه که مشاهده کردیم از خیلی پیش مردمان شعر را «الهام» می‌دانسته‌اند. الهامی که منشأ آن «مادّه» نیست. یونانیان ـ چنانچه آمد ـ آن را موهبت خدایان و سروشان و الهه‌ها می‌دانسته‌اند. اعراب نیز از جنّ و شیطان خاصی که برای هر شاعر در حکم معلّم و ملهم بوده است یاد می‌کرده‌اند و بر این باور بوده‌اند که اشعار آنان را در حقیقت شیاطین و اجنّه به آنان تلقین می‌کند و هرکس که شیطان قوی‌تری داشته باشد، شعرش نیز بهتر خواهد بود.[15]

این الهام از نظر اعراب ازسوی جن یا شیطانی که «تابع» یا «تابعه» خوانده می‌شد، انجام می‌گرفته است. نقل است وقتی آشنایان و خویشان عبدالمطلب از نذر او که قربانی کردن عبدالله بود آگاه شدند برای جلوگیری از این کار به او پیشنهاد کردند قبل از هر کاری نزد فالگیری بنام «سجاح» برود و با او مشورت کند: پس «عبدالمطلب این رأی بپسندید و اسباب سفر بساخت و با جماعتی از فرزندان و اقربا روی به راه نهاد. چون به نزدیك سجاح رسیدند حال با وی تقریر کردند. گفت: امروز بازگردید تا امشب آنچه تابع من است حاضر شود. از وی سؤال کنم و هر حکمی که فرماید شما را از آن بیاگاهانم.»[16]

در کلام بسیاری از شاعران نیز به این معنی که قافیه‌های آنان غیرانسی یا به هرحال سماوی است اشاراتی وجود دارد. حسّان بن ثابت انصاری گوید:[17]

وقـافیـةٍ عجّت بلیـل رزینـةٍ
تلقّیت من جوّ السماء نزولها

تفاوت میان شاعران نیز در فصاحت و بلاغت از نظر اعراب بستگی کامل به میزان قوّت و ضعفِ روحانی «تابعه»ی هر شاعر داشت.[18] گاه نیز پیش می‌آید که شعر دو شاعر شبیه یکدیگر است. در آن صورت می‌پنداشتند که «تابعهٔ مشترکی» دارند. گاه نیز میان قبایل جنگهایی درمی‌گرفت و شاعری به اسارت طرف مقابل درمی‌آمد و به واسطهٔ همین سخنان خباثت‌آمیز شاعران آنها را دهان بند می‌زدند تا شاید از قدرت زبان ایشان رهایی یابند.[19]

هنگامی هم که پیامبر اکرم(ص) مبعوث شدند بازار شعر و شاعری بسیار گرم بود و شاعران اشعار خود را که به «مُعلّقات» مشهور بودند به خانهٔ کعبه می‌آویختند. معجزهٔ پیامبر نیز که در این مورد خاصّ هم متناسب با آن اوضاع و شرایط نازل گردید، به این اوضاع خرافی و جاهلی مرسوم میان شاعران اشاره می‌کند چنانچه بر اثر همین خرافه‌ها و گزافه‌های شاعران عرب جاهلی بر پیامبر نازل شد که: «والشّعرآءُ یتبعهم الغاوون» (یعنی: شاعران را مردم جاهل و گمراه پیروی می‌کنند.)[20] اصولاً عرب جاهلی خرافه‌پرداز و افسانه‌دوست بود. آن گونه که شاعری شعر می‌سرود که بسیار موهوم و سرتاسر دروغ و یاوه بود و مردم نیز بی‌هیچ انکاری آن را باور می‌کردند. عده‌ای از همین جاهلان بعدها آیات قرانی را نتیجهٔ تلقین شیطان دانستند و به ساختن «افسانهٔ غرانیق»[21] همت گماشتند. افسانه‌ای که نتیجهٔ خرافه‌های جاهلیت بود و از آن بوی جهل و نادانی برمی‌خاست زیرا آنان قرآن را از سنخ شعر می‌دانستند و به پیامبر نسبت شاعری می‌دادند.

البته این نوع نگرش به شعر و شاعری از محیط پیرامون عرب نشأت می‌گرفت. احساس تنهایی شدید در بیابانهای بی‌انتها و گاهی احساس ترس از شدت سکوت و سکون عناصر بیابان و... امنیت فکری را از عرب سلب می‌کرد[22] در اشعار شعرای پارس نیز اشاراتی گذرا به این «تابعه» یا «شیطان» موجود است چنانچه:

بازیگری است این فلك گردان
امروز کرد تابعه تلقینم
«ناصرخسرو»

ور چه دوصد تابعه فریشته داری
نیز پری بازو هرچه جنی و شیطان
«رودکی»

گویند که تابعه کند تلقین
شاعر چو قصیده‌ای کند انشا
«جمال‌الدین عبدالرزاق»

بس ای خاقانی ازسودای فاسد
که شیطان می‌کند تلقین سودا
«خاقانی شروانی»

پس از نشر اسلام و فرهنگ اسلامی که در آن قرآن به عنوان اساسی‌ترین پایه قرار گرفت می‌بینیم که پایه‌های مکتب فکری عظیمی ریخته می‌شود که اساس و بنیان آن از فرهنگ اسلامی تشکیل می‌شد و بر آن فرهنگها و ادیان دیگری نیز تأثیر گذارد. مکتب تصوّف که ساختمان آن اسلامی بود با اندك تأثیراتی که از فرهنگهایی نظیر بودایی، هندویی، [زرتشتی و مسیحی [و حتی یهودی] و... پذیرفت، جلوه‌ای خاص پیدا کرد.

اساس این مکتب فکری ابتدا بر زهد و پارسایی و عبادات ظاهری بنا شده بود ولی به تدریج تغییر شکل داد و حلقه‌های پارسایان و خانقاههای بسیاری در گوشه و کنار مملکت نضج گرفت.

از بین بردن تعیّنات و شخصیت خود که حجاب بین انسان و خداست، وجد و مستی روحانی، بیخودی و بی‌خبری از خویشتن و فنای کامل، تأثیر عمیقی در تصوّف نظری باقی گذاشت و در شعر فارسی موجب پیدایش لطایفی گردید.[23] در احوال مشایخ صوفیه از الهامات قلبی و واردات غیبی که برای آنها حاصل شده است بسیار سخن می‌رود. از این الهامات و واردات قلبی در حالت حال و مقام با تعبیراتی نظیر: هاتف، سروش، مژده، سرّ، گوینده و... یاد می‌شود. مولانا در سرتاسر اشعار خود یك مسأله را مدام تکرار می‌کند و آن اینکه من اگر حرفی یا شعری می‌گویم، این منِ ظاهری نیست که عمل می‌کند. بلکه او وسیله‌ای است برای بیان حقایقی که ازسوی ذات حق بیان می‌شود. یعنی این نی که می‌نالد خود مولاناست و نای زن حقیقی بواسطهٔ عشق و محبّت اسرار را در دهان او می‌گذارد. در ماجرای حسین بن منصور حلّاج نیز چنین تعبیری را می‌بینیم، او به منِ مجازی بی‌اعتنا است. از نظر او با ریاضت و پاکدلی و پارسایی می‌توان به درجه‌ای رسید که دیگر حایلی بین مخلوق و خالق موجود نیست. مخلوق در خالق فنا می‌شود و یکی می‌گردند. صوفی می‌گفت که خداوند در عین اینکه متفرّد و ماورای عالم است در کلیّهٔ مخلوقات خود نیز تجلی می‌کند. آثار خدا از خدا جدا نیست و هر ذرّه‌ای از ذرّات عالم هم عین خداست، بنابراین من هم خدا هستم [ـ انا الحق ـ] و شما هم خدائید و...[22] اما این مادامی تحقق پذیر است که تمام تعیّنات مادّی و جهانی از انسان سلب شود و او صوفی صافی شود بی‌غل و غش. مولوی در این باره که او نیست که سخن می‌گوید اشعار فراوانی دارد. نظیر:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم
تا که بیدارم و هشیار، یکی دم نزنم!
گاه سُرنا می‌نوازد گاه سُرنا می‌گزد
آه از این سرنای شیرین و نوای نی‌شکن
وجودت از نی و دارد نوایی
زنی هر دم نوایی تو برآری
ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی
زاری از ما نی تو زاری می‌کنی
ما چو نائیم و نوا در ما، ز توست
ما چو کوهیم و صدا در ما، ز توست
ای در کنار لطف تو من همچو چنگی با نوا
آهسته‌تر زن زخمه‌ها تا نگسلانی تار من

دیگر شاعران و عارفان نیز در اشعار خود بدین مضمون که آنان از جای دیگری مخاطب واقع می‌شوند بسیار اشاره کرده‌اند. حافظ نیز به این هاتف غیبی و سروش الهی و... اشاراتی کرده است.

من آن مرغم که هر شام و سحرگاه
ز بام عرش می‌آید صفیرم

□

تا نگردی آشنا زین پرده رازی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

□

لطف الهی بکند کار خویش
مژدهٔ رحمت برساند سروش
هاتفی از گوشهٔ میخانه دوش
گفت ببخشند گنه، می بنوش

□

سحر ز هاتف میخانه به دولتخواهی
گفت بازآی که دیرینهٔ این درگاهی

□

بیا که هاتف میخانه دوش با من گفت
که در مقام رضا باش و ز قضا مگریز

□

ندای عشق تو دیشب در اندرون دادند
فضای سینهٔ حافظ هنوز پر ز صداست

شاعران دیگر نیز به مفهوم الهام و دل‌آگاهیِ شاعرانه اشاره کرده‌اند. در عرفان و تصوف معمولاً سروش و هاتف به همین معنا به کار برده شده است. چنانچه در تعریف هاتف گفته‌اند: «در اصطلاح، داعی و منادی حق که در دل سالک متجلّی شود و او را توفیق سلوک عنایت کند»[۲۵] و در تعریف سروش نیز آمده که: «هاتف غیبی، نیز مَلَکی را که برای هر انسانی هست سروش گفته‌اند، زیرا برای هر نوعی از لحاظ کلی، ملکی هست.»[۲۶]

ز بارگاه محمد ندای هاتف غیب
به من رسید که خاقانیا بیار ثنا
«خاقانی»

خطاب هاتف دولت رسید دوش به ما
که هست عرصهٔ بی‌دولتی سرای فنا
«عطّار»

از سروش وحدتم، بر گوش هوش آمد خطاب

یافتی لا تبطل الاوقات فی عهدالشباب
«قاآنی»

به فرمان یزدان خجسته سروش
مرا روی بنمود در خواب دوش
«فردوسی»

در منظومهٔ «گنجینة الاسرار»[۲۷] عُمان سامانی شاعر و عارف عصر قاجاریه که طرحی عرفانی ـ حماسی دارد و به بیان واقعهٔ کربلا از دیدی عرفانی اختصاص یافته، نمودِ الهام شاعرانه و گویندهٔ غیبی بسیار آشکار و واضح است. از ابتدا تا انتهای این منظومه، در جای جای، شاعر از گوینده‌ای غیبی یاد می‌کند که اسرار الهی را بر او مُهر می‌گشاید. اوست که از زبان شاعر سخن می‌گوید، شاعر بارها و بارها از ماهیت آن از خویش می‌پرسد. و خود را وسیله‌ای می‌یابد در دست او که از جانب او تلقین می‌شود:

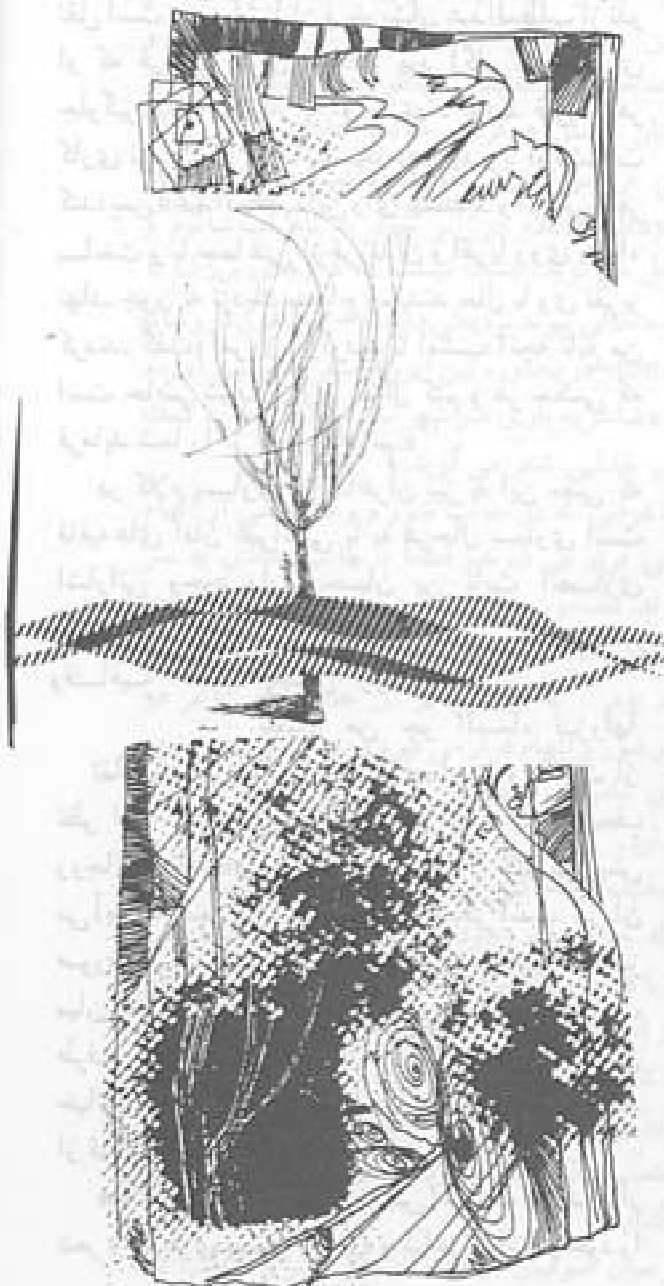
کیست این پنهان مرا در جان و تن
کز زبان من همی گوید سخن
اینکه گوید از لب من راز کیست
بنگرید این صاحب آواز کیست
در من اینسان خودنمایی می‌کند
ادعای آشنایی می‌کند
کیست این گویا و شنوا در تنم
باورم یارب نیاید کاین منم
متّصل تو با همهٔ دوری به من
از نگه با چشم و از لب با سخن
خوش پریشان با منش گفتارهاست
در پریشان گویی‌اش اسرارهاست...
...باز آن گوینده گفتن ساز کرد
وز زبان من حدیث آغاز کرد
هِل زمانی تا شوم دمساز خویش
بشنوم با گوش خویش آواز خویش
تا ببینم اینکه گوید راز کیست
از زبان من سخن‌پرداز کیست
این منم یارب چنین دستانسرا
یا دگر کس می‌کند تلقین مرا
این منم یارب بدین گفتار نغز
یا که من چون پوستم گوینده مغز

شوخ شیرین مشرب من کیستی
ای سخنگوی از لب من کیستی
قصهٔ مطلوب می‌گویی! بگو
نکتهٔ مرغوب می‌گویی! بگو

از دیگر مواردی که به شاعر الهام می‌شود و شاعر در آن حالت از برخی اسرار آگاهی می‌یابد، مسألهٔ خواب است. خواب در نزد صوفیه ارزش خاصی دارد. چنانچه یك دم روح از تن آسوده می‌شود و در عالم غیب به پرواز درمی‌آید و از آنجاست که بسیاری از الهامات بدو انجام می‌پذیرد. در خواب است که مُهر بسیاری از اسرار گشوده می‌شود. در تذکره‌ها و مناقب نیز گاه به مواردی برخورد می‌کنیم که در آن فردی با خوابی عجیب زندگیش دگرگون می‌شود، مثل ناصر خسرو قبادیانی که خود گوید: «...شبی در خواب دیدم که یکی مرا گفتی «چند خواهی خوردن از این شراب که خِرَد از مردم زایل کند؟ اگر بهوش باشی، بهتر. من جواب گفتم که حکما جز این چیزی نتوانستند ساخت که اندوه دنیا کم کند. جواب داد که در بیخودی و بیهوشی راحتی نباشد. حکیم نتوان گفت کسی را که مردم را به بیهوشی رهنمون باشد. بلکه چیزی باید طلبید که خرد و هوش را بیفزاید گفتم که من این از کجا آرم؟ گفت: جوینده یابنده باشد، و پس سوی قبله اشارت کرد و دیگر سخن نگفت... با خود گفتم که از خواب دوشین بیدار شدم، اکنون باید که از خواب چهل ساله نیز بیدار گردم.»[۲۸] و یا در ماجرای کنیزك و پادشاه در دفتر اول مثنوی آنجا که شاه عجز حکیمان را می‌بیند به گریه می‌افتد و در میان گریه به خواب می‌رود و در خواب بدو مژدهٔ آمدن پزشکی صادق و حاذق را می‌دهند[۲۹] و...

یادداشتها و برداشتها :

۱ـ نظامی عروضی، «چهار مقاله» به تصحیح و اهتمام دکتر محمد معین، امیرکبیر مقالت دوم ص ۴۲.
۲ـ همایی، جلال الدین «تاریخ ادبیات ایران» فروغی، ص ۸۶.
۳ـ گاثاها یا همان سرودهای زرتشت پیامبر مزدیسنا، کهن‌ترین بخش اوستا است و شامل نیایشهای زرتشت است. این بخش از اوستا «شعر» است و با دیگر بخشهای اوستا از لحاظ نگارش و موضوع قدری فرق دارد. ر.ك: «اوستا نامهٔ مینوی آیین زرتشت»، نگارش دکتر جلیل دوستخواه، از گزارش ابراهیم پورداود، مروارید ص۲۷.
۴ـ أسّ اساس تعالیم آیین هندو در مجموعهٔ تعلیم وِداها بیان ارزش و اهمیت فدیه و قربانی برای خدایان بوده است. ر.ك به دکتر زرّین کوب، عبدالحسین، «در قلمرو وجدان»، علمی، ص ۱۲۰ (میراث هندوان).
۵ ـ این منظومه‌ها جزء اولین شاهکارهای ادبی به زبان فرانسه است و از کتابهای مربوط به مناقب اولیاء پدید آمده و مانند آنها تحت اجازت و نظارت کلیسا بوده است. ر.ك.به سولنیه، وردن.ل «ادبیات فرانسه در قرون وسطی و رنسانس» ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین کوب، امیرکبیر، ۱۳۵۷ ص۴۲.
۶ـ ایلیاد یا منظومهٔ شهر ایلیون کهن‌ترین اثر ادبی یونان و سراسر اروپاست. در این اثر موضعگیری و دخالت خدایان در اعمال بشر آشکار است و آغاز آن با داوری پاریس در مورد زیباترین بانو آغاز می‌شود. آتنه (می نرو = Minerva) دختر خدای خدایان و مظهر عقل و هنر و هرا (یونو = Juno) ملکهٔ آسمان و ربة‌النوع زنان جهان و الههٔ ازدواج و زناشویی و مادری که مورد توهین پاریس واقع شده‌اند دشمن خونی مردم تروا هستند. همانطوری که آفرودیت (ونوس = Venus) الههٔ عشق و دختر کوپید بزرگترین حامی آنها می‌شود. برای اطلاع بیشتر ر.ك به جمالی، کامران «فردوسی و هومر» پیوست ۴، انتشارات اسپرك، ۱۳۶۸.
۷ـ دیچز، دیوید «شیوه‌های نقد ادبی» ترجمهٔ مرحومان دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی (امیر) صدقیانی انتشارات علمی، ۱۳۶۶ ص ۳۴.
۸ ـ همان مأخذ ص ۳۶.
۹ـ همان مأخذ ص۳۴.
۱۰ـ «پنج رسالهٔ افلاطون» ترجمهٔ دکتر محمود صناعی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ص۱۰۶.
۱۱ـ دکتر زرین کوب، عبدالحسین «شعر بی دروغ، شعر بی نقاب» جاویدان، ۱۳۶۲ ص۱۰۳.
۱۲ـ دکتر زرین کوب، عبدالحسین «نقد ادبی» امیرکبیر ج۱ ص۵۲.
۱۳ـ همان مأخذ و همان جلد ص۵۵.
۱۴ـ دکتر رامیار، محمود «تاریخ قرآن» امیرکبیر ۱۳۶۲، ص ۱۴۶.
۱۵ـ نقد ادبی ج۱ ص ۵۳.
۱۶ـ عوفی، سدیدالدین محمد «جوامع الحکایات و لوامع الروایات» به کوشش دکتر جعفر شعار، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۳ ص ۳۳.
۱۷ـ دکتر زرین کوب، عبدالحسین. «سرّ نی»، علمی ج۲، ص‌ص ۷۷۹ـ ۷۸۰.
۱۸ـ «جوامع الحکایات و لوامع الروایات»، ص ۴۳۲.
۱۹ـ ج.م، عبدالجلیل «تاریخ ادبیات عرب» ترجمهٔ دکتر آذرتاش آذرنوش، امیرکبیر ۱۳۶۳ ص ۳۸.
۲۰ـ قرآن کریم، سورهٔ الشعراء آیه ۲۲۴.
۲۱ـ پیرامون افسانهٔ غرانیق و ادلّهٔ بطلان آن رجوع شود به دکتر رامیار، محمود «تاریخ قرآن» امیرکبیر ۱۳۶۲ ص‌ص ۱۴۸ به بعد.
۲۲ـ ادبستان فرهنگ و هنر، شمارهٔ ۳۱ تیر ماه ۷۱ «شعر معاصر عرب» در گفتگو با دکتر عبدالحسین فرزاد ص‌ص۱۴ به بعد.
۲۳ـ دکتر شجیعی، پوران «صور معانی شعر فارسی در مکتب درون‌نگری» زوار، ص‌ص ۸۸ به بعد.
۲۴ـ مینوی، مجتبی، «نقد حال» ج۲ خوارزمی، ص۴۷.
۲۵ـ دکتر سجادی، سیدجعفر «فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی» کتابخانهٔ طهوری. ص ۷۹۵.
۲۶ـ همان مأخذ، ص ۴۶۵.
۲۷ـ عُمان سامانی «گنجینة الاسرار» به کوشش و خطِّ حبیب‌الله فضائلی، انتشارات میثم اصفهان، جهت آشنایی با احوال و آثار او می‌توانید رجوع کنید به مقالهٔ نگارنده در ادبستان فرهنگ و هنر شمارهٔ ۳۱ تیر ماه هفتاد و یك مقاله: «کیست این پنهان مرا در جان و تن...».
۲۸ـ ناصرخسرو، «سفرنامه» به کوشش دکتر نادر وزین‌پور، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران ۱۳۶۷، ص ۲.
۲۹ـ ...در میان گریه خوابش درربود
دید در خواب او که پیری رو نمود
گفت ای شه مژده حاجاتت رواست
گر غریبی آیدت فردا زماست...
ر.ك به مثنوی معنوی، به سعی و اهتمام رینولد الین نیکلسون، امیرکبیر ص۴ حکایت کنیزك و پادشاه.





● گفتگو با
مهدی فلاح هنرمند خوشنویس

هنر، انتقال یک حسّ تجربه شده...

□ فرمهر منجزی

■ غیر از انتقال احساس خوشنویس، ویژگی دیگری که خوشنویسی دارد، انتقال احساس و اندیشهٔ بزرگان فرهنگ و ادب است.

■ یکی از خصوصیات هر هنری این است که قابلیت گسترش در سطح تمامی جامعه را داشته باشد.

■ هنر خوشنویسی برای کسانی خوشایند است که حداقل اطلاعی از دو رکن اصلی آن یعنی نقاشی و موسیقی داشته باشند.

■ اقبالی که در چند سال اخیر از این هنر شده است، خود گویای پویابودن این هنر و نشانه روشنی از آینده روشنتر هنر خوشنویسی است.

○ مهدی فلاح در سال ۱۳۳۵ در شهر بابل متولد شده و تحصیلات خود را در همان شهر به پایان رسانده است. او می گوید: «از کودکی به نقاشی و خوشنویسی و موسیقی علاقه زیادی داشتم و در دوران تحصیل در مسابقات هنری شرکت می جستم و به علت کاربرد هنر خوشنویسی در جامعه بیشتر به سوی این هنر گرایش پیدا کردم و مدتی هم کلوبهای خط مدارس بابل را اداره می کردم. در سال ۱۳۵۵ از طریق کلاس‌های آزاد انجمن خوشنویسان ایران دوره‌ای را به صورت مکاتبه‌ای نزد شادروان استاد سیدحسین میرخانی گذراندم و از سال ۱۳۵۷ نزد استاد غلامحسین امیرخانی کسب فیض و تلمذ نمودم و سه سال بعد موفق به دریافت گواهینامهٔ ممتاز از انجمن خوشنویسان ایران شدم.

از سال ۱۳۵۹ به عنوان مدرس انجمن خوشنویسان ایران شعبهٔ بابل و سپس به عنوان مدیر انجمن خوشنویسان ایران شعبهٔ مازندران فعالیت و تدریس می کردم تا این که در سال ۱۳۶۶ رهسپار تهران شدم. در حال حاضر مدرّس انجمن خوشنویسان ایران هستم و در عین حال به تحصیل و تحقیق در کار هنری مشغولم.»

□□□

□ چه شد که خوشنویسی را انتخاب کردید؟

■ از کودکی علاقهٔ بسیار زیادی به انتقال احساساتم به دوستان و محیط اطراف خود داشتم. زمینهٔ آشنائی با فرهنگ غنی زبان فارسی مثل اکثر کودکان این مرزوبوم درمن هم وجود داشت، به طوری که الان فکر می کنم اگر عشق به فرهنگ و ادبیات فارسی درمن وجود نداشت، امکان این که بتوانم کمترین آشنایی با هر هنر دیگری را پیدا کنم، برایم به وجود نمی آمد و این شیفتگی که با گذشت زمان شکل روشنتر و منظم‌تری به خود می گرفت باعث شد که بعضی اوقات در این سیروسلوک، شبها و روزها با اشعار و مضامین زیبای شعرای بزرگ پارسی زبان از طریق سیاه مشق به نوعی تفکر و مکاشفه و حتی عبادت بپردازم، و به این باور دست یابم که از طریق

خوشنویسی با توجه به اینکه نقاشی هم می تواند یکی از ارکان آن باشد با یاری گرفتن از رنگ که بیانگر حالات و احساسات من در شرایط گوناگون بود بهتر می توانم این احساسات و مفاهیم را به دیگران منتقل کنم.

□ عده‌ای عقیده دارند خوشنویسی «هنر» نیست و فقط یك «فنّ» است. نظر شما در این مورد چیست؟

■ قبل از بیان هر مطلبی در این باره، باید ببینیم اصلاً هنر چیست؟

بزرگان علم و ادب هر یك هنر را با توجه به بضاعت فکری و تجربیّات خود معنی کرده‌اند. معانی مختلف هنر و بعضی از دیدگاههایی که در این مورد وجود دارد کم و بیش توسط تولستوی در کتاب «هنر چیست» گردآوری شده است. شاید اگر فرازی از این کتاب را که چکیده نظرات اندیشمندان (تا زمان تولستوی) است در اینجا بیاورم بتوانم تصویر روشنتری از این بحث بدست بدهم.

«هنر آنگاه آغاز می گردد که انسانی با قصد انتقال احساسی که خود آن را تجربه کرده است، آن احساس را در خویشتن برانگیزد و به یاری علائم معروف و شناخته شدهٔ ظاهری (مثل حرکات، اشارات، خطها، رنگها، صداها، نقشها و کلمات) بیانش کند».

می بینیم که در اینجا تولستوی به انتقال احساسات تجربه شده از طرق مختلفِ شناخته شده و متداول در زمانها و مکانهای مختلف، «هنر» می گوید.

خوشنویسی با توجه به تعریف فوق می تواند هنر باشد. آنجائی که به این انتقال علایم معروف و شناخته شده ظاهری از جمله رنگها، خطها، نقشها، و کلمه‌ها اشاره می شود. می بینیم که تمام این موارد در خوشنویسی می تواند جزو ابزار کار خوشنویس باشد. پس هنر یعنی همین!

ویژگی دیگری که خوشنویسی دارد ـ سوای انتقال احساس خوشنویس ـ انتقال احساس و اندیشهٔ بزرگان فرهنگ و ادب است. مثلاً ممکن است خواننده ای بارها شعری از حافظ را خوانده باشد و از آن به سادگی رد شده باشد، ولی وقتی یك خوشنویس همان شعر را با توجه به شورحال خودش می نویسد این امکان برای او به وجود می آید که دقیق تر و ژرفتر آن را ببیند، به آن بیندیشد و از آن بهره بگیرد.

□ معمولاً مخاطبان خوشنویسی عده‌ای خاص و معدود هستند. برای عمومیت دادن به این هنر چه می‌توان کرد؟

■ این تقسیم بندی در مورد هنر شاید زیاد درست نباشد. اگر هنر را انتقال احساس تجربه شده هنرمند به دیگران بدانیم ـ که قرار شد بدانیم ـ معلوم نیست چه درصدی از مردم جامعه در این احساس با هنرمند همراهند. جوامع مختلف دارای ویژگیهای فرهنگی مختصّ خود هستند.

موسیقی کلاسیك که در شهری مثل وین دهها هزار شنونده دارد ممکن است در شهر ده میلیونی مثل تهران علاقه‌مندانی کمتر از هزار نفر داشته باشد. این اِشکال از موسیقی کلاسیك نیست. در هر جایی هنر بستری لازم دارد که با توجه به ویژگیهای فرهنگی آنجا یا می تواند وسیع و طولانی باشد و یا برعکس نمی تواند جای زیادی برای خودش باز کند.

به عقیده من هنر خوشنویسی برای کسانی خوشایند است که اولاً خواندن و نوشتن بدانند، ثانیاً حداقل اطلاعی از دو رکن اصلی آن یعنی نقاشی و موسیقی داشته باشند. اینجاست که بعضی‌ها گمان می کنند خوشنویسی هنری است با مخاطبان معدود. به گمان من هیچ هنری هدف معدودی ندارد بلکه یکی از خصوصیات هر هنری این است که قابلیت گسترش در سطح تمامی جامعه اش را دارد، منتهی این قابلیت به دو دلیل می تواند در جایی نمود خارجی و عینی پیدا کند و یا برعکس.

۱ ـ استفاده درست از اوضاع فکری حاکم بر جامعه؛ در عرصه هنر معاصر در همین کشور خودمان هنرمندان زیادی را دیده‌ایم که آثارشان دارای ارزشهای هنری هم بوده است و در مقاطعی از زندگی هنری خود درخششهائی هم داشته اند اما می بینیم که نتوانسته اند با درك درست شرایط و تحولات اجتماعی و اقتصادی جامعه خود را تطبیق داده یا از آن پیشی گیرند و در آثار خویش متبلور سازند. در نتیجه از دور خارج شده و یا حرفی برای گفتن نداشته‌اند. در مورد خوشنویسی مثالی که می توانم بیاورم، استفاده درست از تحولی است که در قرن اخیر باتوجه به نیازهای فکری جامعه در شعر به وقوع پیوست. حال اگر خوشنویسی بخواهد مخاطبان بیشتری داشته باشد نمی تواند به تحول شعر بی توجه باشد. و اگر بی توجه باشد به اصطلاح «برد هنری» آن محدودتر می شود. ۲ـ ظرفیتهای مخاطبان هنر؛ این نکته‌ای است که همیشه بین دست اندرکاران مورد بحث و گفتگو بوده است. در مقاطعی از تاریخ هنر یك جامعه، ممکن است شاخه‌ای از هنر یا سبك تازه ای از آن نتواند مخاطبانش را به تمامی به دست آورد. ولی با گذشت زمان و در صورت دارا بودن قابلیتهای گسترده ـ از جمله مورد اول این بحث ـ بتواند برد لازم را بدست آورد. نمونه‌های زیادی در این باره می توان بیان کرد.

مثلا از زمان چاپ افسانهٔ نیما در سال ۱۳۰۱ تا حوالی ۱۳۲۰ مخاطبان اشعار نیما (که به شدت مورد حمله و عتاب طرفداران بی‌چون و چرای شعر کهن قرار داشت) خیلی معدود بودند، ولی این بدعت رفته رفته باتوجه به توانائیهای شخص نیما و درك صحیحی که از تحولات جامعه داشت توانست جای خود را در میان علاقه‌مندان شعر بازکند. به عقیدهٔ من هنر خوشنویسی برخلاف نظر دیگران، خیلی قدیمی نیست. اگر «کتابت» را هم در آن بگنجانیم پیداست که این هنر سابقهٔ چند صد ساله در کشورمان دارد. ولی کتابت بیشتر یك فنّ است تا هنر. و هنر خوشنویسی باتّوجه به تعاریفی که امروزه از آن می شود و نمودهایی که از آن به چشم می خورد هنر جوانی است.

اگر چه از زمان صفویه و پیدایش خط نستعلیق خوشنویسانی پیدا شدند که ضرورت تحول در خط را دریافتند و با استفاده از ابزار تازه ای مثل تغییر دانگ قلم و چلیپانویسی، قطعه نویسی و سیاه مشق و... و بالاخره به یاری رنگ و تذهیب به ارائهٔ شیوه های تازه در خط و آرایش صفحه پرداختند، اما این تحولات اولاً خیلی بطئی بود و ثانیاً به دلایل تاریخی که از حوصله این بحث خارج است نتوانست گسترش لازم را بیابد. و شاید چند دهه بیشتر از پاسخ در خور به این نیاز جامعه توسط خوشنویسان معاصرمان نمی گذرد. شاید به این دلیل است که ما می بینیم بعضی‌ها باتوجه به این مسایل فکر می کنند خوشنویسی مخاطبان معدودی دارد.

اقبالی که در چند سال اخیر از این هنر شده است و خیل مشتاقانی که برای آموزش به مراکز مختلف آموزشی روی آورده اند، خود گویای پویا بودن این هنر و نشانهٔ روشنی از آیندهٔ روشنتر هنر خوشنویسی در جامعه ماست.

□ به عقیده شما خوشنویسی چگونه می‌تواند پا به پای هنرهای دیگر پیش رود و از سکون و رکود دور باشد؟

■ خوشنویسی مثل بقیه هنرها تابعی از متغیرهای موجود در جامعه است، جامعه‌ای که از لحاظ اجتماعی، اقتصادی و بالطبع فکری در حال دگرگونی است هنرهای دگرگون شده ای را می طلبد. اگر هنری نتواند خود را با این دگرگونی همراه سازد تردیدی نیست که جایگاه خود را ـ اگر داشته باشد ـ از دست می دهد و اگر هم به دست نیاورده باشد که دیگر به دست نخواهد آورد. ضرورت دگرگونی در هنر است که شما را وادار کرد چنین پرسشی را مطرح کنید. و پاسخ این است که هنر خوشنویسی هنری استثنایی نیست و باید بتواند همگام با جامعه و همراه با دیگر هنرها دگرگون شود.

حال شکل این دگرگونی در مورد این هنر خاص مطرح می شود، در پاسخ یکی دو سئوال قبل به تفصیل در این باره سخن گفته‌ام. در اینجا فهرست‌وار اشاره ای به آن می کنم. تنها راه خارج شدن از سکون و رکود در یك هنر پاسخ مقتضی به نیازهای فکری یك جامعه در حال تحول است. اگر ما جامعه‌ای را در نظر بگیریم که از حیث روابط اقتصادی، اجتماعی و فکری در حال سکون به سر می برد، طبیعی است که هیچ انسان عاقلی کمترین انتظار تحولی از هنرهای آن جامعه ندارد.

ولی اگر جامعه‌ای مثل جامعه ما که بعضی اوقات تب و تابهای فکری حاکم برآن چنان شدید است که از محاسبات این و آن خارج می شود چگونه یك هنر می تواند تغییر و تحول پیدا نکند. در همین دههٔ گذشته، در سالهایی اقبال مردم از کتب تاریخی بسیار زیاد بود و در سالهایی هم تیراژ فروش این کتابها به حداقل رسید. نمونه عینی آن آلبومهای خطی است که در این سالها به چاپ رسیده. آنهائی که نتوانستند از شیوه های سنتی متعلق به دهه‌های گذشته خوشنویسی خود را دور کنند در برانگیختن علاقه مردم ناموفق بودند. برعکس، مجموعه‌های خطی که از شرایط فکری حاکم بر جامعه بهره جستند به سرعت با اقبال مردم رو به رو شده است.

این راهی است که به درستی پیش پای خوشنویسی و خوشنویسان معاصر برای دوری جستن از هرگونه سکون و سکوت وجود دارد.

□ ارتباط و تداخل خط و نقاشی را تا چه حد مجاز می‌دانید؟

■ به اعتقاد من خوشنویس مثل دیگر هنرمندان، این حق را دارد که از هنرهای گوناگونی در خلق آثارش بهره جوید، همان طور که وقتی از موسیقی صحبت می‌کنیم در حقیقت فقط بیان خاص کلام یا صوت نیست که این هنر را متمایز می کند. چه در این صورت می توانیم بگوئیم صدای تپش قلب هم یك موسیقی

است، در حالی که این طور نیست. مجموعه‌ای از کلام، وزن و کشش در یك ملودی است که باعث می‌شود آن را موسیقی بنامیم.

قبلا گفته بودم که نقاشی یکی از ارکان مهم خوشنویسی است. همان طوری که شعر، و تذهیب هم. هستند، همان طور که آهنگ کلام است و این موردی نیست که بتوان آن را انکار کرد. در مورد آهنگ کلام مثالی که می‌توان زد همین جملهٔ «به نام خداوند بخشنده مهربان» است که خیلی از خوشنویسان موقع نوشتن این جمله به دلیل زیبایی سطر برداشتهای متفاوتی که از اجزاء مختلف آن داشته‌اند بعضی از آن را به شکل کشیده یا ساده نوشته‌اند. مثلاً خوشنویسی که به بار معنایی وسیع کلمه خداوند اعتقاد داشته این کلمه را کشیده‌تر از دیگر کلمات آورده است.

و این نتیجه اعتقاد خوشنویس به عظمت معنایی کلمه کشیده شده و شکل موسیقایی آن کلمه است بنابراین در اصل مطلب ـ بهره جستن از هر هنری که خالق یك قطعه خوشنویسی برای ارائهٔ کارش لازم دارد از جمله نقاشی ـ بحثی نیست. فقط می‌ماند میزان





■ جامعه‌ای که از لحاظ اجتماعی، اقتصادی و بالطبع فکری درحال دگرگونی است، هنرهای دگرگون‌شده‌ای را می‌طلبد.

■ به اعتقاد من خوشنویس مثل دیگر هنرمندان این حق را دارد که از هنرهای گوناگونی در خلق آثارش بهره جوید.

■ هنر، انتقال احساس تجربه‌شده هنرمند به دیگران است.

ارتباط و تداخلی که می‌تواند در این جا به وجود بیاید.

هنرمند خوشنویس ویژگی اصلی‌اش خوشنویسی است واین مهمی است که هیچگاه نبایستی از نظر دور داشته شود. استفادهٔ بهینه از تمامی هنرها توسط او باید در این راستا باشد، یعنی مثلا در استفاده از هنرنقاشی در خلق اثرش تا جائی پیش برود که نقاشی در اثر هنری او نقش برجسته پیدا نکند و روی خط سایه نیفکند.

□ در مجموعه کارهای چاپ شده شما می‌بینیم اشعاری از شعرای معاصر انتخاب کرده اید آیا در این کار تعمّدی بوده است؟

■ بخشی از پرسش را پیشتر پاسخ داده‌ام. توضیح بیشتر آن این که به اعتقاد من شعر نو ادامهٔ طبیعی شعر کهن فارسی است و پاسخ به دعوتی که بناست هر هنرپویایی به شرایط فکری متحول شده جامعه خود بدهد. بنابراین از دید یك خوشنویس علاقه‌مند به شعر فارسی در نیمه دوم قرن چهاردهم طبیعی است اگر شاعران از آب و گل گذشته معاصر خود را هم سنگ مثلاً شعرای معروف سبك عراقی یا سبك خراسانی و یا سبك هندی بداند.

این خوشنویس علاقه‌مند به شعر فارسی که از کودکی شعر معروف طبیب اصفهانی را شنیده یا خوانده است که:

به دنبال محمل چنان زار گریم
که از گریه‌ام ناقه در گل نشیند...

و شعر نیما را نیز:

هنگام که گریه می‌دهد ساز
این دود بسرشت ابر برپشت...
هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می‌زندمشت...
زان دیر سفر که رفت از من
غمزه زن و عشوه ساز داده...

به احتمال قوی از شنیدن این دو شعر حالت مشترکی به او دست می‌دهد.

این است که وقتی این خوشنویس متعلق به امروز برای خلق اثری دست به قلم می‌برد نمی‌تواند بین شعرای خوب گذشته وحال تفکیکی قائل شود و با شور وحالی که در آن هنگام دارد به تناسب از هریك که بخواهد و بتواند بهره می‌گیرد. واین پدیده‌ای کاملاً طبیعی است.

□ بجز خوشنویسی آیا در زمینه‌های هنری دیگری هم فعالیت دارید؟

■ رشته‌ای از هنر که پا به پای خط برایم جذاب است و مرا به دنبال می‌کشاند موسیقی و بالاخص آواز است. که باز هم از کودکی سراغش را گرفتم و به سویش رفتم. تلمّذ از اساتیدی چون احمد عبادی، محمدرضا شجریان، عبدالعلی وزیری، دکتر حسین عمومی و زیدالله طلوعی مرا در ادامهٔ این طریق امیدوارتر و استوارتر کرده است نواری هم با همکاری گروه شیدا بر کرده ام که قرار است به بازار عرضه شود.

سیری در احوال و آثار «امیرحسینی غوری هروی»

■ محمدرضا برزگر خالقی



به نام خداوند جان و خرد

نام وی حسین بن عالم بن حسن (یا: ابوالحسن[1]، یا: ابوالحسین[2]) حسینی غوری هروی[3] و لقبش رکن‌الدین، معروف به «امیر حسینی» یا «میرحسینی سادات» و متخلص به «حسینی» است که از عرفا و شعرا و نویسندگان قرن هفتم و هشتم هجری به شمار می‌رود.

دربارهٔ سال ولادت او، بیشتر تذکره نویسان سکوت کرده‌اند و برخی از معاصران، سال ۶۷۱ هجری را پذیرفته‌اند[4]؛ ولی به نظر می‌رسد که سالهای میان ۶۴۱ تا ۶۴۶، که خانم فروغ حکمت در رسالهٔ خود مطرح کرده‌اند، صحیح‌تر باشد[5].

محل تولد امیر حسینی را دهی از نواحی غور به نام «گزیو[6]» یا «کزیو[7]» یا «گریو[8]» یا «غزیو[9]» نوشته‌اند. وی بیشتر عمرش را در «هرات» گذرانده و به همین سبب به «هروی» مشهور شده است. محله‌ای از «هرات» که امیر حسینی در آن ساکن بوده، هنوز به نام او به «محله میرحسینی سادات» معروف است[10].

هروی آغاز جوانی خود را به تحصیل علوم و آداب گذرانده و سپس به دنبال تغییر حال و توبه، در راه سیر و سلوک افتاد. ماجرای افسانه‌ای توبهٔ او، شباهت زیادی به داستان «ابراهیم ادهم» و «احمد جام» دارد[11].

برخی معتقدند که او از ملک‌زادگان و منتسبان بادشاهان غور بوده است[12] و عده‌ای او را دارای سلطنت دانسته‌اند[13] و بعضی برآنند که وی در طریق سپاهیگری نوکر بادشاهی بوده است[14]. دربارهٔ توبهٔ او آورده‌اند که در شکاری، هنگام تیرانداختن به آهویی، آهو به سخن درآمده و به وی گفته است: «حسینی، تیر بر ما می‌زنی؟ خدای ـ تعالی ـ تو را برای معرفت و بندگی خود آفریده است؛ نه از برای این.» و به دنبال این ماجرا، وی توبه کرده و با جماعتی جولقیان به «مولتان» رفته است[15]. و در آنجا شیخ «بهاءالدین زکریای مولتانی» در پی دیدن خوابی که در آن حضرت رسول ـ صلی الله علیه و آله و سلم ـ او را به تربیت هروی امر می‌کند، تعلیم وی را به عهده گرفته و پس از بهاءالدین، امیر حسینی در خدمت پسرش صدرالدین عارف، دوران مجاهدت خود را سپری کرده است.[16]

چون بهاءالدین زکریا از تربیت شدگان شیخ «شهاب‌الدین ابوحفص عمربن محمد سهروردی» بوده است؛ به همین دلیل، نسبت تعلیم امیرحسینی را به شهاب‌الدین سهروردی رسانده‌اند.

هروی پس از طی دوران مجاهدت و کسب کمال، از مولتان به هرات بازگشته و به ارشاد طالبان پرداخته و سرانجام در همانجا وفات یافته است. در مورد تاریخ وفات وی اختلاف است و سالهایی همچون ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۳، ۷۲۸، ۷۲۹ و ۷۳۸ را ذکر کرده‌اند[17]. خانم حکمت سال وفات امیرحسینی را از ۷۱۸ تا ۷۲۰ استنباط نموده‌اند و به نظر می‌رسد که سال ۷۱۸ صحیح باشد. تاریخ وفات این عارف، در قطعه‌ای که قبلاً بر سر قبر وی نصب بوده، چنین آمده است:

ده و شش از مه شوال و هفصد و هجده
نمود واقعه‌ای افتخار آل‌محمد
روان سیدسادات عصر میرحسینی
شد از سراچهٔ دنیا به دار ملک مخلّد[18]

مزار وی در گورستان «قهندز مصرح[19] هرات» در جوار آرامگاه «عبدالله بن معاویة بن جعفر طیار» واقع است.

امیرحسینی با وجود پیروی از طریقهٔ تشیع و ایمان به حقانیت خاندان علی ـ علیه‌السلام ـ چون در محیطی می‌زیسته که از مراکز امتزاج و تنازع عقاید مختلف شیعیان و فرق مختلف سنیان خراسان به شمار می‌آمده است، و نیز به علت تعصب شدید سلاطین سنی مذهب زمان او، یعنی خاندان کرت در هرات، ناچار به پیروی از احکام دوران خود، از افکار سنت و جماعت اندکی متأثر شده و تا حدی در مبادی ظاهر بر اصول عقاید آنان تکیه زده است و نیز به تبعیت اهل تحقیق و به دور از تعصب، بزرگان فرق مختلف اسلامی را با دیدهٔ تجلیل نگریسته است.

همانطور که مطرح شد، وی تحت تربیت و تعلیم مکتب سهروردی قرار داشته که در این مرام، بیشتر بر روی مبانی زهد و عبادت و مجاهدت و رعایت فرایض و آداب و سنن و اذکار اسلامی و به‌طور کلی متابعت شریعت و حفظ ظواهر آن تکیه می‌شده است.[20]

به عقیدهٔ آقای مایل هروی، از بعضی اشعار میرحسینی بوی وحدت وجود آشکار است؛ ولی چون وی صوفی طریقهٔ سهروردی است و این مکتب با شرع آشتی کامل دارد، در پیروی از مکتب وحدت وجود، صراحت ندارد و در این مورد با احتیاط برخورد می‌کند.[21] خانم حکمت نیز بر مبتنی بودن اصول عقاید عرفانی هروی، بر روش محیی‌الدین عربی (علاوه بر شیخ شهاب‌الدین) تأکید دارد.[22]

امیرحسینی در سراسر آثار منظوم و منثور خود، هیچ‌یك از سلاطین زمان خود را مدح نکرده و حتی از ذکر نامشان نیز خودداری کرده است و تنها یك قطعهٔ کوتاه و یك غزل وصفی در تمام آثار او دیده شده که به اغلب احتمال، یکی در مدح غیاث‌الدین محمد، چهارمین امیر کرت در هرات است و دیگری در مدح جلال‌الدین فیروزشاه خلجی در هند که هر دو در مقایسه با امیران و شاهان خونخوار و جبار آن زمان، مستحق مدح و تمجید بوده‌اند.[23]

«علل گمنامی امیرحسینی»

خانم حکمت بحثی مفید پیرامون علل گمنامی امیرحسینی در رسالهٔ خود مطرح کرده که خلاصه‌ای از آن در زیر آورده می‌شود:

۱ـ روش زندگانی عابدانه و گوشه‌گیری و انزوای وی از خلق.

۲ـ پیروی او از طریقهٔ تشیع در محیط پرنفوذ و متعصب تسنن و درنتیجه، وجود بغض شدید و تعصب مورخان آن زمان نسبت به وی و چشم‌پوشی و سکوت آنان از ذکر نام بلند و آثار نفیسش.

۳ـ تنزل مقام بلند دانش و فضل بعد از مغول و هرج و مرج اوضاع اجتماعی و سیاسی و علمی و ادبی ایران و درنتیجه، بررسی نکردن دقیق محققان دربارهٔ بزرگان و اکتفای آنان به ذکر چند کلام مختصر از تذکره‌ها.

۴ـ تکوین و ظهور شخصیت معنوی امیرحسینی در فاصلهٔ زمانی خاصی، که با ظهور سه نفر از بزرگترین شخصیتهای ادبی و علمی و عرفانی همراه است؛ بدین معنی که نبوغ میرحسینی، پس از ظهور بزرگانی چون «مولانا» و «سعدی» شکوفا می‌شود که شعشعهٔ وجود ایشان، جهان را روشن می‌داشته است و نیز به سی سال کمتر یا بیشتر، پس از مرگ عارف هروی، «حافظ» قدم به عرصهٔ گیتی نهاده است؛ به همین‌دلیل، درکنار بزرگانی اینچنین، مقام امیرحسینی شناخته نشده است.[24]

«آثار امیرحسینی[25]»

آثار او را می‌توان به دو دستهٔ منظوم و منثور تقسیم کرد:

الف: آثار منظوم

۱ـ زادالمسافرین: مثنویی است عرفانی بر وزن «لیلی و مجنون» نظامی، شامل ۱۴۰۸ بیت، در هشت

گفتار، در مضامین عرفانی و پند و اندرز همراه با داستانهایی در این موارد. شاعر در این مثنوی به شدت از سبك و شیوهٔ نظامی متأثر است. این اثر پخته‌تر و جا افتاده‌تر از سایر منظومه‌های امیرحسینی است و نشان می‌دهد که آن را در دورهٔ کمال خود سروده است. این مثنوی علاوه بر پختگی و استواری الفاظ و دقت در انتخاب موضوع سخن، بیشتر از سایر منظومه‌های هروی، به تصوف اختصاص یافته است.

۲ـ کنزالرموز: این مثنوی عرفانی بر وزن و تقلید مثنوی مولوی، در ۹۲۲ بیت سروده شده است و سبك سخن آن چنین می نماید که احتمالاً اولین اثر منظوم شاعر باشد. در این مثنوی پس از مدح پیشوایان عرفانی خود، به بحثی مفصل در باب دین و برخی اصطلاحات آن و مطالبی در اصول اعتقادات و توضیح بعضی از مصطلاحات عارفان پرداخته و در این میان حکایات و تمثیلات گوناگونی را نیز مطرح کرده است.

۳ـ سی نامه: مثنویی است عاشقانه و عارفانه بر وزن و شیوهٔ سخن «خسرو و شیرین» نظامی و نزدیك به «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی، به‌طوری که شاعر در ایراد مضامین و عبارات و ترکیبات تحت تأثیر این آثار بوده است؛ ولی نامه‌های آن، نظم و ترتیب و دقت نامه‌های «خسرو و شیرین» و «ویس و رامین» را ندارد و نیز بعضی موضوعات آن تکراری است. این مثنوی دارای ۱۳۶۰ بیت است که سراینده آن را در بیشتر جاها «عشق‌نامه» خوانده است و به شیوهٔ ده نامه‌های رایج قرن هفتم و هشتم، شامل نامه‌های عاشقانهٔ بین عاشق و معشوق می باشد. این اثر مربوط به دوران جوانی شاعر است.

۴ـ دیوان: دیوان امیرحسینی مشتمل بر قصاید، غزلیات، ترکیبات، ترجیعات، مقطعات و رباعیات است. ابیات این دیوان بالغ بر ۱۵۰۰ بیت می باشد که قسمت عمدهٔ آن شامل غزلیات عشقی و وصفی، و عرفانی و اخلاقی است. قصیده‌های دیوان او مشهور به «پنج گنج» است که بالغ بر ۲۹۰ بیت و در مباحث توحیدی، اخلاقی و عرفانی می باشد. این قصاید هم جدا از دیوان او و هم در دیوانش ضبط شده است. رباعیات امیرحسینی عارفانه و مقطعات و ترکیبات وی در مضامین مختلف است.

۵ـ طرح سؤالات گلشن راز: سؤالاتی که پایه و اساس سرودن مثنوی گلشن راز شیخ محمود شبستری را تشکیل داده، توسط امیرحسینی به نظم کشیده شده است. این سؤالات که ۱۵ یا ۱۷ و یا به عبارتی ۱۸ سؤال است، در ۱۷ شوال سال ۷۱۷ هجری به دست شبستری رسیده است.

ب: آثار منثور:

۱ـ نزهة الارواح: کتاب کوچکی است به نثر مسجع، آمیخته به آیات و احادیث و اشعار و اقوال بزرگان و مشایخ و مسائل کلامی، به شیوهٔ «گلستان» سعدی و رسائل خواجه عبدالله انصاری که شامل یك دیباچه و ۲۸ فصل است که هر فصل به عنوانی از مراتب سیر و سلوك و مقامات و حالات اختصاص یافته است و سال ختم آن ۷۱۱ هجری می باشد. این کتاب بوسیلهٔ «عبدالواحد ابراهیم حسینی بلگرامی» در سال ۹۸۵ شرح شده است.

۲ـ طرب المجالس: اثری است به نثر مسجع و روان، همراه نظم و متأثر از سبك نویسندگی خواجه عبدالله انصاری و دارای موضوعات اخلاقی و حکمی و عرفانی، مزین به آیات و احادیث، در پنج قسم و ۵۵ فصل که قسم سوم این کتاب، ترجمه و تهذیب رسالهٔ بیست و یکم از رسائل اخوان الصفاء در باب فضیلت انسان بر حیوانات است.

۳ـ صراط المستقیم: رسالهٔ مختصری است به نثر فارسی ساده و روان و دور از تکلف که در سیر و سلوك و وظیفهٔ سالکان راه حق بخصوص کسانی که نوآموز طریق عرفانند، نوشته شده است.

۴ـ روح الارواح: از این کتاب در آثاری همچون نفحات الانس، هفت اقلیم و خزینة الاصفیاء نام برده شده است[۲۶]. مرحوم دکتر سادات ناصری در حاشیهٔ آتشکدهٔ آذر نوشته‌اند: «از نسخهٔ روح‌الارواح که جامی از تألیفات وی برمی شمارد، اکنون هیچ اثر و نشانی به دست نیست.[۲۷]» اما آقای مایل هروی نسخهٔ منحصر بفرد این اثر را در موزهٔ کابل دیده است. براساس تحقیقات ایشان، این کتاب شرح ۹۹ اسم از اسماءالله است که از دید عرفا نگاشته شده و در ضمن هر شرح، آیات و احادیث و کلام بزرگان و حکایاتی نیز آمده است. در این اثر سجع کم به کار رفته است و نویسنده به تجنیس الفاظ نیز بی اعتناست[۲۸].

عده‌ای دوائر دیگر را نیز به امیرحسینی نسبت داده‌اند:

الف: قلندرنامه: استاد مایل هروی بنقل از مجمع‌الفصحاء، از این اثر نام می برد و معتقد است هدایت این کتاب را دیده ولی تاکنون نسخه‌ای از آن به دست نیامده است. این اثر بر وزن «لیلی و مجنون» جامی و دارای اشعار رندانه و قلندرانه است[۲۹]

ب: عنقای مغرب: دولتشاه در تذکرة الشعرای خود، ضمن برشمردن کتابهای امیرحسینی، از کتابی به نام «عنقای مغرب» نام می برد ولی اظهار می‌دارد خود او، آن را ندیده است.[۳۰]

آقای مایل هروی و مرحوم دکتر سادات ناصری احتمال داده‌اند که این اثر، رسالهٔ «العنقاءالمغرب فی معرفة ختم الاولیاء و الشمس المغرب» متعلق به محیی‌الدین عربی باشد که دولتشاه در این زمینه، به اشتباه آن را به امیرحسینی نسبت داده است[۳۱]. آقای دکتر جهانگیری نیز کتاب «عنقاء مغرب» را جزو آثار ابن عربی نام برده است.[۳۲]

یادداشتها:

۱ـ خزینة الاصفیاء، ج ۲، ص۴۳ و تاریخ نظم و نثر در ایران، ج ۱، ص ۱۶۹.

۲ـ براساس نوشتهٔ نفحات الانس، ص ۶۰۵ و ریاض السیاحه، ص ۴۷۳.

۳ـ آقای مایل هروی و خانم دکتر حکمت با استناد به «نزهة الارواح» امیرحسینی آورده‌اند که شاعر نام خود را «حسین بن عالم بن ابی الحسن الحسین» خوانده است. ر. ك. شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۱ و رسالهٔ خانم حکمت به نام «عقاید و آثار یا شخصیت عرفانی و ادبی میرحسینی سادات هروی» ص ۱۴۳.

۴ـ تاریخ ادبیات در ایران، دکتر صفا، ج۳، ص ۷۵۳؛ شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۱ که به بررسی نظر علی اصغر حکمت می‌پردازد؛ و جستجو در تصوف ایران، ص ۳۲۷.

۵ـ جهت بررسی دلایل خانم حکمت ر. ك. رسالهٔ ایشان ص ۱۴۵.

۶ـ رساله خانم حکمت، ص ۱۴۴ و تذکرة الشعراء، سمرقندی، ص ۲۴۶.

۷ـ نفحات الانس، ص ۶۰۵

۸ـ به نظر آقای مایل هروی که «گرو» و «گریو» را به معنی «کوه بچه» ذکر کرده و از قول استاد فکری سلجوقی، که خود به غوررفته، مطالبی را در این باره بازگو نموده است. ر. ك شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی ص ۵ـ۷.

۹ـ تاریخ ادبیات درایران، ج ۳، ص ۷۵۲ و رسالهٔ «منظومه‌های عرفانی امیرحسینی هروی»، محمد ترابی، مقدمه، ص ۱.

۱۰ـ تاریخ ادبیات در ایران، ج۳، ص ۷۵۳.

۱۱ـ شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۲۱ و ۲۲.

۱۲ـ مجمع الفصحاء، ج ۴، ص ۲۶ و جستجو در تصوف ایران، ص ۳۲۶.

۱۳ـ ریاض العارفین، ص ۳۹۴.

۱۴ـ خزینة الاصفیاء، ج ۲، ص ۴۴.

۱۵ـ شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۸ـ۱۰؛ نفحات الانس، ص ۶۰۵ و ۶۰۶ و خزینة الاصفیاء، ج ۲، ص ۴۴. بیان جامی در نفحات الانس در بارهٔ توبهٔ امیرحسینی چنین است: «گویند سبب توبهٔ وی آن بود که روزی به شکار بیرون رفته بود. آهویی پیش وی رسید. خواست تاثیری بروی افکند. آهویی به وی نگریست و گفت: «حسینی تیر بمامی‌زنی خدای تعالی تو را برای معرفت و بندگی خود آفریده است؛ نه از برای این.» و غایب شد. آتش طلب از نهاد وی شعله برآورد. از هرچه داشت، بیرون آمد و باجماعتی جوالقیان همراه شد و به مولتان رفت. شیخ رکن‌الدین (ر. ك. توضیح یادداشت بعدی) آن جماعت را ضیافت کرد و چون شب شد حضرت رسالت ـ صلی الله علیه و سلم ـ را به خواب دید که گفت که: «فرزند مرا از میان این جماعت بیرون آور و به کار مشغول کن.» روز دیگر شیخ رکن‌الدین با ایشان گفت که: «در میان شما سید کیست؟» اشارت به امیرحسینی کردند. وی را از میان ایشان بیرون آورد و تربیت کرد تا به مقامات عالیه رسید. پس اجازت به خراسان داد و به هرات آمد و همه اهل هرات مرید و معتقد وی بودند.»

۱۶ـ جامی در نفحات الانس، ص ۶۰۵ آورده که در بعضی کتب دیده که امیرحسینی مرید شیخ رکن‌الدین ابوالفتح، فرزند صدرالدین است و نیز چنین است نظر مؤلف ریاض السیاحه در ص ۴۷۴ کتاب. خانم حکمت معتقد است که به ظن قوی، میرحسینی زمان هر سه شیخ را دریافته؛ ولی در زمان رکن‌الدین ابوالفتح، خود وی دارای رتبه خلافت و صاحب مسند اشارت بوده است. ر. ك. رسالهٔ ایشان ص ۱۵۸ و نیز دکتر زرین کوب با در نظر گرفتن سال ۶۷۱ به عنوان ولادت میرحسینی، معتقد است وی در هند به خدمت بهاءالدین نرسیده؛ بلکه مرید نوادهٔ وی رکن الدین بوده است ر. ك. جستجو در تصوف ایران، ص ۳۲۶. ضمنا آقای مایل هروی، اولین آموزگار امیرحسینی را پدرش دانسته است. ر. ك. شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص۲.

۱۷ـ به ترتیب سالهای نامبرده مربوط است به: هفت اقلیم، ج۲، ص ۱۲۵؛ نفحات الانس، ص ۶۰۶ و خزینة الاصفیاء، ج ۲، ص ۴۴ و شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۲؛ تذکرة الشعراء، ص ۲۴۹؛ مجمع الفصحاء، ج ۴، ص ۲۶؛ ریاض العارفین، ص ۹۵؛ منتخب الاشعار، فصل چهارم، صحیفهٔ ۱: ریاض السیاحة، ص ۴۷۴.

۱۸ـ شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۲ و نیز توضیحات تاریخ ادبیات در ایران، ج ۳، حاشیه ص ۷۵۵.

۱۹ـ مصرخ: شهری کوچك در شمال هرات.

۲۰ـ جهت بررسی بیشتر ر. ك. رسالهٔ خانم حکمت، ص ۲۰۱ ـ ۲۱۰.

۲۱ـ شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۳۵ـ۳۸.

۲۲ ـ ر. ك. رساله ایشان، ص ۲۳۰ ـ ۲۳۵

۲۳ـ همان ماخذ، ص ۱۹۶.

۲۴ـ رسالهٔ خانم حکمت، ص ۴۰۷ و ۴۰۸.

۲۵ـ برای بررسی آثار امیرحسینی به مآخذ زیر مراجعه نمایید: رسالهٔ منظومه‌های عرفانی امیرحسینی هروی، محمد ترابی، مقدمه، ص ۶ـ۱۹؛ رسالهٔ «عقاید و آثار یا شخصیت عرفانی و ادبی میرحسینی هروی»، خانم فروغ حکمت، ص ۲۵۰ ـ ۳۲۳؛ تاریخ ادبیات در ایران، دکتر صفا، ج ۳، ص ۷۵۵ـ۷۵۷ و ۱۲۸۱ ـ ۱۲۸۲؛ شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، مایل هروی، ص ۴۴ـ۱۰۵؛ آتشکدهٔ آذر، حواشی مرحوم دکتر سادات ناصری، ص ۵۹۸ ـ ۶۰۲.

۲۶ـ بترتیب رجوع کنید به: ص ۶۰۵، ج ۲ ص ۱۲۵، ج ۲ ص ۴۳ از آثار مذکور.

۲۷ـ آتشکدهٔ آذر، ج۲، حاشیهٔ ص ۶۰۲.

۲۸ـ مقاله «نسخه منحصر بفرد روح‌الارواح میرحسینی هروی»، مجله آریانا، ج ۲۲، ش ۹/۱۰، ص ۷۴ـ۷۶ و نیز شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۷۳ ـ ۷۸.

۲۹ـ شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۵۰ـ۵۲.

۳۰ـ تذکرة الشعراء، ص ۲۴۹.

۳۱ـ شرح حال و آثار امیرحسینی غوری هروی، ص ۵۷ و آتشکده آذر، ج ۲، ص ۶۰۲.

۳۲ـ محیی الدین بن عربی، ص ۱۰۲.

به مناسبت سی و چهارمین سالمرگ استاد ابوالحسن صبا

سرگذشت ارکستر صبا

■ استاد حسین دهلوی

اشاره

آنچه در زیر می‌خوانید، متن سخنرانی استاد حسین دهلوی است که به مناسبت سی و چهارمین سال درگذشت استاد ابوالحسن صبا موسیقیدان شایستهٔ ایران، در ۲۹ آذرماه ۱۳۷۰ در انجمن موسیقی فارس (وابسته به ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی فارس) ایراد شده است.

با درود فراوان بر حضار محترم و تشکر از برگزار کنندگان این برنامه، که با این اقدام فرهنگی گامی ارزشمند در راه ارج گذاری بر هنر موسیقی ملی و هنرمندان شایستهٔ آن برداشته‌اند. هنری که سخت مهجور واقع شده و مورد بی‌مهری قرار گرفته است و بی‌شك این گونه برنامه‌ها می‌تواند با معرفی چهره‌های هنرمندان واقعی موسیقی ما، حمایتی درخور توجه از این هنر را به دنبال داشته باشد.

در این برنامه سخن از استاد ابوالحسن صباست. شخصیتی که به راستی توانست در عرصهٔ هنر موسیقی ملی ما نقش بسیار حساس و مؤثری داشته باشد و نیز آثار با ارزشی را برای ما به یادگار بگذارد و بر ادبیات موسیقی ما بیفزاید.

در مورد شرح حال و خصوصیات هنری و خدمات این استاد تاکنون سخن بسیار گفته شده و شاید هم هنوز جای صحبت بسیار داشته باشد. ولی من در این برنامه شرح کوتاهی در بارهٔ فعالیتهای استاد در زمینهٔ کارهای ارکستری و نیز اشاراتی به چگونگی ارتباط هنری خود با ایشان و خلاصه‌ای از سرگذشت ارکستر صبا را بازگو خواهم کرد که تا حدودی ممکن است گوشه‌های ناگفته و ناشنیده‌ای را در بر داشته باشد.

در حدود نیمهٔ دوم سال ۱۳۲۳ بود که برای ادامهٔ فراگیری موسیقی ایرانی به نزد استاد صبا رفتم. من در آن ایام هفده ساله بودم و از شش سال قبل از آن، موسیقی را نزد پدرم آغاز کرده بودم و کم و بیش شناختی از آوازها و دستگاههای موسیقی ایرانی داشتم. از آن پس مدتی نیز نزد استاد صبا آموزش این هنر را ادامه دادم. بعدها که در رشتهٔ اصلی خود یعنی «آهنگسازی» نزد استادان دیگر کار کردم، بازهم در کنار استاد صبا قرار گرفتم و با ایشان فعالیتهایی را در زمینهٔ موسیقی جمعی ایران آغاز کردم.

به خاطر دارم حدود ده سال بعد از نخستین روزهایی که برای فراگیری موسیقی ایرانی نزد استاد صبا رفته بودم، مقاله‌ای از طرف زنده یاد دکتر سعدی حسنی (در تیرماه ۱۳۳۳) در بارهٔ نقی «ربع پرده» موسیقی ایرانی در مجله موزیك ایران منتشر گردید که در محافل موسیقی آن روز سروصدایی برپا کرد. در شمارهٔ بعد پاسخی از طرف استاد صبا به مقالهٔ مزبور داده شد و از طرفی اینجانب هم طی مقالهٔ نسبتاً مفصلی نظراتی را در این زمینه ارائه دادم که مطالب آن قبل از انتشار از طریق مدیر مجلهٔ موزیك ایران به اطلاع استاد رسید. چون این نظرات از جهت دفاع از



خصوصیات موسیقی ملّی، مشابه نظرات استاد صبا بود، تفاهم مشترکی را بین ما به وجود آورد و باعث شد که دیدارهای مجدّدی بین استاد و اینجانب حاصل گردد که به دنبال آن پس از مذاکرات و همفکریهای لازم، توانستیم طرحی را برای تشکیل یك ارکستر بزرگ موسیقی ملی پی‌ریزی کنیم و با همکاری مجله موزیك ایران اطلاعیه‌ای را برای شرکت علاقه‌مندان در این ارکستر در شمارهٔ ۲۷ ـ مردادماه ۱۳۳۳ مجلهٔ مذکور منتشر نمائیم. مضمون آن اطلاعیه چنین بود:

به منظور شرکت در ارکستر بزرگی که زیرنظر یکی از اساتید موسیقی ایران که آثار گرانبهاشان در دسترس عموم قرار گرفته، تشکیل خواهد شد از ۵۲ نفر از نوازندگان سازهای بادی (فلوت، ابوا، قره‌نی) و سازهای مضرابی (تار، سنتور، تارباس) و سازهای آرشه‌ای (ویولون، ویولا، ویولونسل، کنترباس) که علاقه‌مند به پیشرفت موسیقی ایران و اجرای قطعات و ترانه‌های شورانگیز ملی می‌باشند، دعوت می‌شود که برای شرکت در این ارکستر و سهیم بودن در شناساندن افتخارات ملی، روزهای دوشنبه و سه شنبه بعد از ظهر به دفتر مجله موزیك ایران مراجعه و نام نویسی نمایند. ضمنا از ۴۰ نفر بانوان و دوشیزگان و جوانان علاقه‌مند به هنر موسیقی ملی دعوت می‌شود که برای همکاری با این ارکستر در دستهٔ «کُر» آن شرکت نمایند.

در این جا باید یادآوری کنم که منظور از «... یکی از اساتید موسیقی ایران» که در اطلاعیهٔ بالا ذکر شده، استاد صباست که با نظر مدیر مجلهٔ موزیك ایران، روانشاد بهمن هیربُد، چنین جمله‌ای درنظر گرفته شد.

البته پس از انتشار این آگهی تعداد قابل ملاحظه‌ای از نوازندگان که شاید بیش از ۵۰ نفر بودند برای شرکت در این ارکستر مراجعه کردند و با موافقت ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور، تمریناتی هم در تالار فارابی ادارهٔ مزبور انجام گرفت. نخستین قطعه‌ای که به تمرین گذاشته شد، قطعهٔ «سبکبال» ساختهٔ اینجانب بود که استاد صبا آن را رهبری می کرد. پس از تمرینات مختلف، چون بیشتر نوازندگانِ مراجعه کننده از تکنیك کافی برخوردار نبودند، با همه تلاشی که به عمل آمد، فعالیت این ارکستر ادامه نیافت.

گرچه به دلیل ضعف نوازندگی، کار این ارکستر سامان نگرفت و از طرفی زنده یاد دکتر سعدی حسنی نیز بعدها تفاهم زیادی راجع به موسیقی ایرانی و خصوصیات آن از جمله «ربع پرده» پیدا کرد، ولی انتشار مقالهٔ ایشان و پاسخهایی که به آن داده شد و نیز همکاریهای مقدماتی اینجانب با استاد صبا در این ارکستر، سبب شد تا همکاریهای بعدی با استاد پایه گذاری شود.

در همان ایام از طرف ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور امکاناتی برای تشکیل ارکستری فراهم گردید که مسئولیت ادارهٔ آن به عهدهٔ استاد صبا گذاشته شد و من نیز در کنار استاد برای تنظیم و تصنیف بعضی قطعاتِ موردنیاز، با این ارکستر همکاری داشتم.

در مردادماه ۱۳۳۵ سه ارکستر دیگر نیز از طرف ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور تشکیل گردید که با ارکستر قبلی جمعاً چهار ارکستر شدند و بـه تـرتیب آقـایـان: احـمـد فـروتن راد، علی محمد خـادم میثـاق و حسن رادمـرد مسئولیت و رهبری ارکسترهای بعدی را به عهده گرفتند. من نیز بنا به علاقهٔ خاصی که به صداقت و اصالت هنری استاد صبا داشتم، همچنان همکاری‌ام را با ارکستر شماره یك که استاد صبا رهبرش بود، ادامه دادم.

استاد صبا در ۲۹ آذرماه ۱۳۳۶ چشم از جهان فروبست و ما را تنها گذاشت ولی بدنیست گفته شود که او تا ۲۵ آذرماه همان سال (یعنی چهار روز قبل از فوتش) برای کار با ارکستر، در تالار تمرین حضور داشت و امضایش در دفتر حضور و غیاب ارکستر، بعد از ۳۴ سال گواه بر این موضوع است و خاطرهٔ وظیفه شناسی و علاقه‌مندی اش را به این هنر، زنده نگه می‌دارد.

بعد از درگذشت استاد، ارکستر تا یك هفته تعطیل بود. پس از آن، اعضای ارکستر برنامه‌ای را زیرنظر دوست هنرمند و شاگرد و همکار صمیمی استاد، آقای علی تجویدی (که از ابتدا در این ارکستر همکاری داشتند) آماده نمودند و در نیمهٔ زمستان همان سال به یاد استاد در تالار فارابی، (همان فضایی که استاد در آن جا تمرین می کرد) به اجرا درآوردند.

از اسفند ماه ۱۳۳۶ مسئولیت ادارهٔ ارکستر مزبور به عهدهٔ اینجانب گذاشته شد و پس از چندی ارکستر شمارهٔ یك هنرهای زیبا به مناسبت خدمات ارزندهٔ استاد به موسیقی ایران، به نام «ارکستر صبا» نامگذاری شد.

لازم به یادآوری است که دوست عزیز و هنرمندم آقای فرامرز پایور که خود از استادان کنونی موسیقی ایران هستند و خوشبختانه در این مجلس هم حضور دارند، از ابتدای تأسیس این ارکستر تا سالها بعد با استاد صبا و اینجانب همکاری صمیمانه داشتند که جای همه گونه سپاسگزاری و تشکر را از ایشان دارد. همچنین هنرمند ارجمند آقای هوشنگ ظریف نیزکه هم‌اکنون در این مجلس حضور دارند، از جمله هنرمندانی هستند که از سال ۱۳۳۷ با این ارکستر همکاری صمیمانه داشته‌اند و جا دارد که از ایشان و دیگر همکاران نیز صمیمانه تشکر کنم.

در تابستان ۱۳۳۷ حادثهٔ ناگواری برای یکی از موسیقیدانان کشور پیش آمد. شادروان علی محمد خادم میثاق رهبر ارکستر شماره ۳ هنرهای زیبای کشور در بازگشت از مأموریت جمع آوری آهنگهای محلی، دچار سانحهٔ اتومبیل شد و فوت کرد. پس از درگذشت استاد صبا، این حادثهٔ دیگری بود که در مدتی کمتر از یك سال دل هنرمندان را در آن ایّام اندوهگین نمود.

پس از گذشت چند روزی، ادارهٔ هنرهای زیبا از من خواست تا برای جلوگیری از انحلال ارکستر شمارهٔ ۳، رهبری آن را نیز به عهده بگیرم. تا مدت سه ماه به طور موقت به این کار پرداختم، ولی چون ادارهٔ دو ارکستر به طور همزمان و اجرای برنامه‌های مختلف آنها، بخصوص بدون داشتنِ قطعات و آهنگهای کافی که برای ارکستر نوشته شده باشد، کار بسیار سنگینی بود، با مذاکراتی که به عمل آمد، هنرهای زیبا به من اختیار داد تا هرطور که مایل باشم نسبت به قبول مسئولیت هریك از ارکسترهایِ شماره یك یا سه تصمیم بگیرم. در آن زمان مجموعاً نوازندگان ارکستر شماره سه به نسبت، آمادگی بیشتری برای اجرای کارهای جمعی داشتند، با وجود این من به دلیل این که ارکستر شمارهٔ یك نیاز بیشتری به کمك داشت و از طرفی من علاقهٔ خاصی از نظر عاطفی و هنری به استاد صبا داشتم، آقای اکبر حق کردار را برای ادارهٔ ارکستر شمارهٔ سه پیشنهاد نمودم و خود همچنان به تلاش برای پیشبرد ارکستر صبا ادامه دادم. امروز هم که ۳۳ سال از آن تاریخ می گذرد احساس می کنم که چه مهری از استاد به دل دارم و تصمیم آن روز خود را بجا و شایسته می‌دانم.

فعالیّت ارکستر صبا (با تغییراتی که به مرور در آن داده شده) تا سالها بعد ادامه یافت. اولین برنامهٔ موسیقی در تلویزیون ایران نیز در تاریخ ۱۱ مهر ۱۳۳۷ به وسیلهٔ همین ارکستر به اجرا درآمد و اولین قطعهٔ اجرا شده در این برنامه، همان قطعهٔ «سبکبال» بود که نخستین بار استاد صبا آن را رهبری کرده بود.

پس از آن تا آذرماه ۱۳۴۶ برنامه‌های زیادی را در تلویزیون ایران و تا تیر ماه ۱۳۴۷ بیش از یکصد کنسرت در تالارهای مختلف، دانشگاهها، انجمن‌های هنری تهران و بعضی شهرهای دیگر ایران از جمله: شیراز، اصفهان، آبادان، مسجدسلیمان و نیز با گزیده‌ای از نوازندگان، کنسرتهایی در بعضی کشورهای همجوار مانند: افغانستان (دو نوبت)، ۱۴ شهر از کشور پاکستان (در دو نوبت) و شهر استانبول ترکیه اجرا کردیم.

ضمناً در طی این سالها برنامه‌هایی نیز به یاد استاد با همین ارکستر در تلویزیون اجرا کردیم که در آن برنامه‌ها آثاری از خود استاد که به وسیلهٔ اینجانب برای ارکستر نوشته شده بود، اجرا گردید. از جمله قطعات کوهستانی، به یاد گذشته و چهار مضراب شوشتری که قطعه اخیر را اینجانب در سال ۱۳۳۸ به یاد استاد صبا برای ویولون و ارکستر نوشته‌ام و تکنوازی ویولون آن را هنرمند گرامی آقای رحمت‌الله بدیعی به عهده داشت که خود از شاگردان بسیار خوب و برجستهٔ استاد صبا است.

ولی سرگذشت ارکستر صبا بعد از ده سال فعالیت مستمر بدینجا خاتمه یافت که با تأسیس تالار «رودکی» در آن زمان و «تمام وقت» شدن اعضای ارکستر سمفونیك تهران، مشکلات زیادی در کار اجرایی ارکستر صبا به وجود آمد؛ زیرا ۱۹ نفر از



نوازندگان ارکستر صبا با ارکستر سمفونیك مشترك بودند و با حذف این تعداد نوازنده از اعضای ارکستر صبا، ادامهٔ کار آن به هیچ وجه میسّر نبود. از طرفی با تمام وقت شدن اعضای ارکستر سمفونیك و بالا رفتن سطح حقوق آنها، حق این بود که هنرمندان نوازنده از مزایای بیشتر بهره‌مند شوند. در نتیجه چون امکانات مالی ارکستر صبا هم به خاطر کار نیمه وقت، اجازه پرداخت حقوق بالاتری را نمی‌داد، از این رو در نیمهٔ دوم تیرماه ۱۳۴۷ عملاً ارکستر صبا تعطیل شد و انحلال آن اعلام گردید. البته در چند ماه بعد (یعنی اول آذرماه ۱۳۴۷) بنا به نیاز، ارکستر دیگری به نام «ارکستر ایرانی تالار رودکی» به مسئولیت اینجانب تشکیل شد که شرح آن از وظیفهٔ این برنامه خارج است.

هنر هر ملّتی به یاری هنرمندان آن اجتماع پیش می‌رود و در میان هنرمندان چهره‌هایی هستند که به دلیل داشتن نبوغ و درك هنری سالم، می‌درخشند و هنر آن جامعه را با خود به جلو می برند و اعتلا می بخشند. ولی ایتان در هر اجتماعی بسیار نادرند. یکی از این چهره‌ها که خدمات شایسته و ارزنده‌ای به موسیقی ایران کرد، ابوالحسن صباست. چهره‌ای که با توانمندی کامل درخشید و با آگاهی و ذوق سلیم و احساس پرشوری که داشت، توانست اثر بسیار سازنده و مثبتی برروی موسیقی ایران بگذارد.

اصالت پرارزش هنرش را تجلیل می‌کنیم و برخدماتش ارج می نهیم. روانش شاد باد.



طوطی گویای اسرار

● تحلیلی از یک غزل حافظ

■ حسین مختاری ـ قزوین

۱ـ الا ای طوطی گویای اسرار
مبادا خالیت شکّر ز منقار
۲ـ سرت سبز و دلت خوش باد جاوید
که خوش نقشی نمودی از خط یار
۳ـ سخن سربسته گفتی با حریفان
خدا را زین معمّا پرده بردار
۴ـ به روی ما زن از ساغر گلابی
که خواب آلوده ایم ای بخت بیدار
۵ـ چه ره بود اینکه زد در پرده مطرب
که میرقصند با هم مست و هشیار
۶ـ از آن افیون که ساقی در می افکند
حریفانرا نه سر ماند و نه دستار
۷ـ خرد هرچند نقد کائناتست
چه سنجد پیش عشق کیمیا کار
۸ـ سکندر را نمی بخشند آبی
به زور و زر میسّر نیست این کار
۹ـ بیا و حالِ اهلِ درد بشنو
به لفظ اندك و معنیِ بسیار
۱۰ـ بُتِ چینی عدوی دین و دلهاست
خداوندا دل و دینم نگهدار
۱۱ـ به مستوران مگو اسرار مستی
حدیث جان مگو با نقش دیوار...

این غزل از جملهٔ غزلهای زیبایِ حافظ است که بنده بدون توجّه به معنای عمیق و پُر رمز و راز آن، سالها بود که در اکثر اوقات با خود زمزمه می کردم، تا اینکه یك روز در زیرنویس یکی از مجموعه آثار دکتر «شریعتی» خواندم که نوشته بود: «الا ای طوطی گویای اسرار... حافظ، به نظر من اشاره به فلسفهٔ هند و یا بودایی است، در ادامهٔ غزل قرائن روشن تری این حدس را تأیید می کند.» همچنین اضافه کرده بودند که «طوطی سمبل اسرار روح و اندیشهٔ مرموز و شگفت هند است.»[۱]

چون این مطلب را خواندم به صرافت افتادم در بارهٔ این غزل و اصطلاحاتش جستجوی بیشتری کنم. آنچه در این مقاله از نظرتان می گذرد حاصل آن جستجو است.

□□□

آنچه مسلّم است این غزل، سمبلیك و رمزآمیز است[۲] یك رمز یا سمبل (Symbol) با توجه به «استعداد تنوّع پذیری» آن می تواند معانی و تعابیر مختلفی داشته باشد[۳] و آنچه در بارهٔ این غزل به ذهن می رسد این که: طوطی در اینجا رمز است و به احتمالِ قوی نماد روح است که از هند معنا و کشور غیب به دنیای صورت و ظاهر افتاده است، پُرواضح است که برای یافتن این معنا، قرینه ای وجود ندارد و تنها به سبب سابقهٔ آن در ادبیات و فرهنگِ ما به این معنا می رسیم، به عنوان مثال در «داستان طوطی و بازرگانِ مثنوی مولوی»، طوطی رمز روح انسانی است و آقای دکتر «شمیسا» راجع به رمزِ روح بودن طوطی در مثنوی چنین می نویسد: «زمینهٔ این سمبل این است که طوطی نیز مانند انسان، ناطق است. طوطی سبز است و ارواح مومنین سبز پوشند: إنّ ارواحَ المومنینَ طیرٌ خضر. طوطی در هندوستان است و آدم به کوهِ سراندیب هبوط کرد[۴]. و استاد فروزانفر نیز معتقدند: «طوطی در این داستان نمودار جانِ علوی پاك و مجرّد است... مطابق چند حدیث، ارواح مؤمنان در بهشت بصورت مرغانِ سبزفام درمی آیند» و اضافه می کنند «[مولوی می گوید:] طوطی جان یعنی جان مرد کامل... با خدا همواره متصّل است و از حق نمی گسلد و با خدا راز و نیاز می گوید و پیام حق دم بدم بدو می رسد.»[۵]

در داستانهای تمادین و رمزیِ ادب دورهٔ اسلامی، ملاحظه می شود که: هنگامیکه آدمی خود را تبعیدی خاك می یابد و چون می بیند که مرغ باغ ملکوت است و نه از عالم خاك: لذا احساس تنهایی و غربت می کند و برای پیوستن و اتصال به وطن اصلی خویش به تکاپو می افتد و «با اصل آسمانی خویش که همان فرشتهٔ راهنماست دیدار می کند و در این دیدار فرشته راهنما او را به موانعی که در راه بازگشت به شوق و اصلِ وجود دارد آگاه میکند.»[۶] و آبی از ساغر بر رویش می زند و به او بینایی و قدرت عروج و پرواز می بخشد و بعد از طی مراحل و ریاضتها آنگاه که نفس، مستعِد معراج گشت بصورت پرنده ای درمی آید و به سویِ تعالی بال می گشاید. جوزف ال. هندرسن، یکی از شاگردان یونگ در مقاله ای در رابطه با این مطلب می نویسد: «در این مورد پرنده مناسبترین سمبل تعالی است. این سمبل نمایندهٔ ماهیّت عجیب شهود است که از طریق یك «واسطه» عمل می کند، یعنی فردی که قادر است با فرو رفتن در یك حالتِ شبه خلسه معلوماتی در بارهٔ وقایع دوردست، یا حقایقی که او بطور خودآگاه در بارهٔ آنها چیزی نمی داند بدست آورد.»[۷]

با توجه به مطالب فوق، این گونه به نظر می‌رسد که خواجهٔ شیراز، از طوطی گویای راز می‌خواهد که با او سخن بگوید و پرده از رازها و مبهمات بردارد، به او بینایی بخشد و حقایق را به صورتی روشن، بیان نماید.

و این که می‌گوید: منقارت خالی از شکر مباد، منظورش از شکر، سخنان دلاویز و فرح بخشی است که طوطی از عالم غیب که همواره با آن در ارتباط است آنها را بازگو می‌کند.

جالب این که مولوی نیز، طوطی خویش را «ترجمان اسرار» خطاب می‌کند:

طوطی من، مرغ زیرکسار من
ترجمان فکرت و اسرار من[۸]

حافظ در بیت دوّم این غزل می‌گوید:

سرت سبز و دلت خوش باد جاوید
که خوش نقشی نمودی از خط یار

می‌دانیم که گاهی در ادبیات فارسی از هندوستان به جهان معنی و غیب تعبیر شده است، یعنی این مطلب در ادبیات فارسی مسبوق به سابقه است همچنانکه از چین نیز بعنوان جهان صورت و ظاهر یاد شده است، نمونه را از خاقانی:

به هندستانِ اصلی شو برای مردم معنی
به چین صورتی تا کی پی مردم گیا رفتن[۹]

یا:

من همی در هند معنی، راست همچون آدمم
وین خوان در چین صورت گوژ چون مردم گیا

و اشاره کردیم که دکتر شریعتی در بحثی راجع به «دو طوطی سبز» تاگور، فیلسوف و شاعر بزرگ هند، احتمال داده بودند که این غزل حافظ اشاره به فلسفه هندو یا بودایی باشد. همچنین گفته بود: «چشمان طوطی آسمان زیبا و آشنای هند است. بالهای رنگینش، رنگهای آشنای وطن تاگور است، نغمه‌اش پیغام سفر روح است از غربت، گریز دل است به هند، و...»[۱۰]

و حافظ در این بیت خطاب به طوطی که «رمز اسرار روح هند» است و او را به یاد هند معنا، کشور غیب و باغ ملکوت می‌اندازد، می‌گوید: ای طوطی اسرارگوی من، شادابی، و زنده دلی ات جاودانه و دائمی باد، چرا که بالهای رنگین تو نشان از رُخ گلگون و خط سبز یار من است، وقتی که تو را می‌بینم به یاد دوست و وطن خویش می‌افتم.

در بیت چهارم می‌گوید:

به روی ما زن از ساغر گلابی
که خواب آلوده‌ایم ای بخت بیدار

راجع به بعثت و فلسفهٔ کار بودا می‌گویند: بودا آمد تا انسانها «اسرار حیات» و «رمز نجات» از «کار ما و سامسارا» را از او بیاموزند و او که «مسیح نجات بخش هند» است آنها را از این خواب غفلت «بیدار کند و به نیروی عشق از خاك تیره به آسمانِ «زندهٔ بیداری» و سپس آسمانِ زندهٔ رهایی صعود دهد»[۱۱] و به نیروانا برساند.

حافظ در این بیت و نیز در اشعار دیگر به خواب بودن انسانها و بخت خودش اشاره می‌کند و از دنیا به عنوان «منزل خواب» یاد می‌کند و از کسی که بخت او و انسانها را از این خواب، بیدار می‌کند و آبی به روی شان می‌زند با کلماتی چون «بخت بیدار، بیدار، و مغبچهٔ باده فروش» ذکر می‌کند:

به روی ما زن از ساغر گلابی
که «خواب آلوده‌ایم» ای «بخت بیدار»
بیدار شو ای دیده که ایمن نتوان بود
زین سیل دمادم که در این «منزل خواب» است
ز بختِ خفته ملولم، بُوَد که «بیداری»
بوقت فاتحهٔ صبح یک دعا بکند؟
«بختِ خواب آلود» ما بیدار خواهد شد مگر
زان که زد بر دیده آبی روی رخشان شما

ولی آیا واقعاً حافظ در اینجا به فلسفهٔ بودائی اشاره می‌کند؟ والله اعلم بالصواب، آن سخن معروف می‌گوید: شعر همچون آینه است و از هر زاویه‌ای که نگاهش کنی خود را در آن بینی. به احتمال زیاد، حافظ در اینجا به داستان طوطی و بازرگانِ مثنوی، نظر داشته است همچنانکه در آنجا طوطی با مردن آزاد شد حافظ هم می‌گوید: باید شراب بیداری نوشید تا از این خواب آلودگی و منزلِ خواب رهایی یافت.

در بیت پنجم می‌گوید:

چه ره بود اینکه زد در پرده مطرب
که میرقصند با هم مست و هشیار

معانی پرده آنچنانکه فرهنگهای لغت نوشته اند زیاد است: پرده یعنی مانع، فاصله، حرمسرا و بارگاه امرا، آهنگ و لحن موسیقی، و نیز معنای دیگری آقای حسینعلی ملاح ذکر کرده اند که قابل توجه است: «حلقه یا سلك و یا محفل پنهانی و دور از اغیار و عمیقتر از آنها جهان معقول»[۱۲]

با توجه به معنای اخیر پرده، می‌گوید: این چگونه لحن و آهنگی بود که مطرب به دور از چشم اغیار و در عالم معقول نواخت که در اثر آن هنوز مست و هشیار با هم به رقص و پایکوبی مشغولند.

می‌دانیم که ترکیب «در پرده» یعنی «در مقام کنایه و تعریض نه بوضوح و آشکارا»[۱۳]، حافظ در این معنا جایی دیگر می‌گوید:

دوستان در پرده می‌گویم سخن
گفته خواهد شد به دستان نیز هم

با این معنا، پیوستگی و ارتباط بیت با ابیات پیشین بیشتر جلوه میکند. با این حال، بیت چنین معنی می‌شود: این چه نغمهٔ مبهم و مرموزی بود که مطرب نواخت و در اثر آن مست و هشیار هنوز می‌رقصند.

معنای «راه در پرده زدن» همان است که در بیت سوّم گفت: «سخن سربسته گفتی با حریفان» بنابراین می‌بینیم که در اینجا نیز سخن بر سر گفتار رمزآمیز و نمادین است که این «طوطی گویا» از جهان غیب و هند معنا و به قول آقای ملاح از «محفل پنهانی و جهان معقول» خبر می‌دهد. درست است که این الفاظ و سخنان، سمبلیك و مبهم است و هر کسی هم به معنایش نمی‌تواند پی ببرد، ولی با این همه، بسیار زیبا و لذت بخش اند چه، همه را به دست افشانی و پایکوبی وامی‌دارد؛

در بیت ششم می‌گوید:

از این افیون که ساقی در می افکند
حریفان را نه سر ماند و نه دستار

این افیونی که ساقی در می افکنده است، به نظر من همچنانکه در بالا نیز بدان اشاره شد، همان است که در ابیات قبلی از آن با تعبیرات «سخن سربسته، معمّا، و راه در پرده» یاد کرد و «ساقی» نیز همان است که با عناوین «مطرب، بخت بیدار و طوطی گویای اسرار» از او نام می‌برد، حافظ، خود، در جایی دیگر به یکی بودن اینها اشاره می‌کند:

ندیم و مطرب و ساقی همه اوست
خیالِ آب و گل در ره بهانه

این مسئله دقیقاً همان مطلبی است که آقای دکتر زرین کوب از آن بعنوان «تکرار و تنوع» این «دو خاصیّت عجیب در کلام حافظ» نام می‌برد[۱۴] و درباره سرّ تکرار در کلام خواجه می‌نویسند: «غالباً تکرار حاکی است از یك فکر ثابت» و اضافه می‌کنند که «درست است که هر دفعه آن را با لفظ و بیان تازه ای می‌آورد، امّا رنگِ تکرار که غالباً در آن هست، آن را ملال انگیز می‌کند و حتی لطف و زیبایی نکته‌های عاشقانه اش را از بین می‌برد.»[۱۵]

آنچه آقای «زرین کوب» ذکر نموده اند، در جای خود کاملاً صحیح و شایان توجّه است، ولی این تکراری که بنده در این غزل حافظ بدان اشاره می‌کنم با آنچه ایشان می‌فرمایند متفاوت است، در اینجا «سخن واحد» و «فکر ثابت» نه تنها در هریك از این بیتها با لفظ و بیان تازه ای ذکر شده است بلکه چنان استادانه و شیوا بیان شده است که هیچگونه نشانی لفظی که بیانگر تکرار مطلب باشد در آن یافت نمی‌شود و تنها با غور و تعمّق زیاد است که می‌توان به مفهوم تکرار شده پی برد و نه تنها این تکرار، ملال انگیز نیست بلکه وقتی انسان با تأمل به آن می‌رسد، زیبائی شعر در نظرش دوچندان می‌شود.

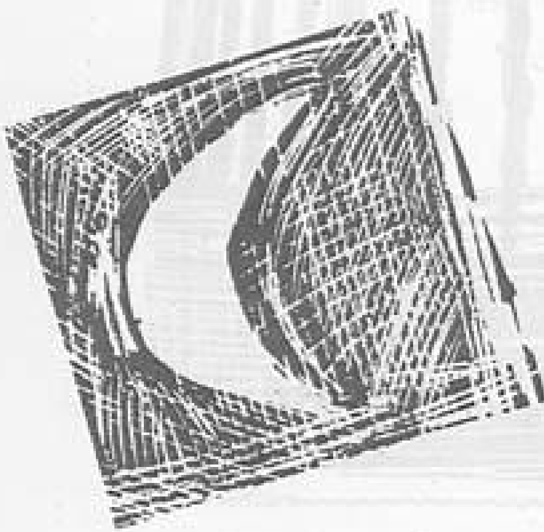
برای روشن شدن سخن به مثالی که دکتر زرین کوب در آنچه بعنوان تکرار یك موضوع با لفظ و بیان مختلف یاد کرده اند، توجه فرمائید و بعد با آنچه بنده عرض می‌کنم مقایسه نمایید:

خدا زان خرقه بیزار است صد بار
که صد بت باشدش در آستینی
بیفشان زلف و صوفی را به پا بازی ورقص آور
که از هر رقعهٔ دلقش هزاران بت بیفشانی
ز جیب خرقهٔ حافظ چه طرف بتوان بست
که ما صمد طلبیدیم و او صنم دارد

ملاحظه می‌کنیم که خرقه، آستین، رقعهٔ دلق و جیب خرقه، بت، صد بت، هزاران بت، و صنم در این بیتها تکرار شده اند و با اینکه از نظر لفظ یکی نیستند ولی از لحاظ معنا و مفهوم با هم هیچ فرقی ندارند و تکراری بودنشان کاملاً واضح و آشکار است، و هر سه بیت یك معنا را می‌رسانند.

امّا آنچه منظور نظر من است مسئله به شکل بالا نیست:

چه ره بود اینکه زد در پرده مطرب
که میرقصند با هم مست و هشیار
از این افیون که ساقی در می افکند
حریفان را نه سر ماند و نه دستار



سخن سربسته گفتی با حریفان
خدا را زین معمّا پرده بردار

راهِ در پرده، افیون، سخن سربسته و معمّا، همه یک چیز است ولی مترادف نیستند و ملال آور نیز نمی باشند.

خلاصه اینکه، حافظ در اینجا خطاب به طوطی رازگو و شگفت انگیزش می گوید: تو با گفتن سخنانِ سربسته و معمّاگونه و با نواختن آهنگی مرموز و مبهم و نیز با اضافه کردن افیون، این مادهٔ سُکرآور، در می موجب شدی که حریفان، مستانه به رقص آیند و چنان از خود بیخود گردند که سر از پای نشناسند و از غایت مستی دستار از سرشان به زیر افتد. آخر این چه حکمتی دارد؟ خدا را زین معمّا پرده بردار و به روی ما زن از ساغر گلابی تا پرده ها از مقابل چشمانمان کنار رود و نظرمان به روی حقایق باز شود.

در بیت هفتم می گوید:

خرد هر چند نقد کائنات است
چه سنجد پیش عشق کیمیاگر

اگرچه این بیت در نسخه های معتبری چون نسخهٔ قزوینی و خلخالی نیامده است با این حال الحاقی نیز بنظر نمی رسد و با بیتهای قبلی و بعدی بی ربط نیست، حافظ در ابیات قبلی از طوطی رازگو خواسته بود که پرده از اسرار بردارد و شراب بیداری بر صورتش بزند، و در اینجا تقابل عقل و عشق را پیش کشد و می گوید اگرچه خرد در خیلی جاها گره گشا و چاره ساز است ولی در اینجا کمیتش لنگ است و قدرتِ آن را ندارد که پرده از اسرار بردارد. می دانیم که هیچ صاحب خرد و دانایی از نظر حافظ نمی تواند به سر انگشت عقل و حکمت، راز دهر را بگشاید[16] و فقط اکسیر عشق است که چنین توانایی دارد ـ عشق کیمیاگر ـ و بیت هشتم این مسئله را بیشتر روشن می کند:

سکندر را نمی بخشند آبی
به زور و زر میسّر نیست این کار

می گوید: اینقدر سؤال مکن و معانی این گفتار رمزآمیز را جویا نشو زیرا هر کسی قدرت درکِ این کلام را ندارد: تنها کوشش کافی نیست بلکه کشش نیز لازم است در شعر دیگر همین مطلب، به این صورت بیان میکند:

فیض ازل به زور و زر ار آمدی بدست
آب خِضر نصیبهٔ اسکندر آمدی

در این بیت «اسکندر» مظهر عقل است و خضر مظهر عشق، چنانکه در بیت پیش نیز خرد و عشق را در مقابل هم قرار داده بود.

و در بیت هشتم:

بیا و حال اهل درد بشنو
به لفظ اندک و معنیّ بسیار

می خواهد بگوید همهٔ آنچه در اینجا گفته آمد صورت رمزی دارد و حافظ خود، رمز را دقیقاً تعریف کرده است: «به لفظ اندک و معنی بسیار» یعنی رمز چیزی است که لفظی اندک و معنایی بسیار دارد و به عبارتی دالِ آن اندک و مدلولش زیاد است. ضمناً می دانیم که در عرفان و تصوف «درد» حالتی است که از طلب و خواهش بسیار به سالک دست می دهد و حافظ خود را در اینجا اهل درد، یعنی مشتاق، طالب و بی تاب مینامد چرا که کارش توأم با طلب و خواهش بسیار است و بی تابانه می خواهد که: خدا را زین معمّا پرده بردار و... در بیت نهم می گوید:

بت چینی عدوی دین و دلهاست
خداوندا دل و دینم نگهدار

طوطی و نسبت آن به هند، حافظ را به یادِ بُت چینی می اندازد: طبق نظرِ جناب آقای دکتر زریاب خویی این «بُت چینی» احتمالاً همان مجسمه بوده است «که گاهی او را در صورتِ جوانی زیبا نشان می داد و چینی بودنش بر زیبائی اش می افزود.»[17]

در بیت دهم می گوید:

به مستوران مگو اسرار مستی
حدیث جان مگو با نقش دیوار

حافظ اگرچه در ابیات قبلی، طوطی گویای اسرار را سوگند می داد که پرده از اسرار بردارد و ایشان را با حقایق آشنا سازد. در عین حال خوب می داند که مستوران خام طبع، شایستهٔ شنیدن اسرار مستی نیستند لذا از او می خواهد که حدیث جان را در پیش بی خبران بازگو نکند. سخن آخر اینکه، این غزل جزو چند غزلِ معروفِ حافظ است که «انسجام منطقی» و «توالی معنایی» دارد و برخلاف آن قول معروف که می گویند «قریب به اتفاق اشعار حافظ به قول خودِ شاعر «نظم پریشان» است و حال ثابتی ندارد» به جرأت می توان گفت که تعداد نسبتاً زیادی از غزلیات حافظ، هر کدام پیکره ای منظم و منسجم دارند که هر بیتی به جای خود نیکوست. و به نظر من یکی از وجوه امتیاز حافظ با دیگران در همین نکته است که پیوستگی و توالی ابیات در غزلیات حافظ در نظر اوّل و به آسانی قابل تشخیص نیست ولی چون کمی دقیق می شویم به ارتباط ابیات راه پیدا می کنیم.

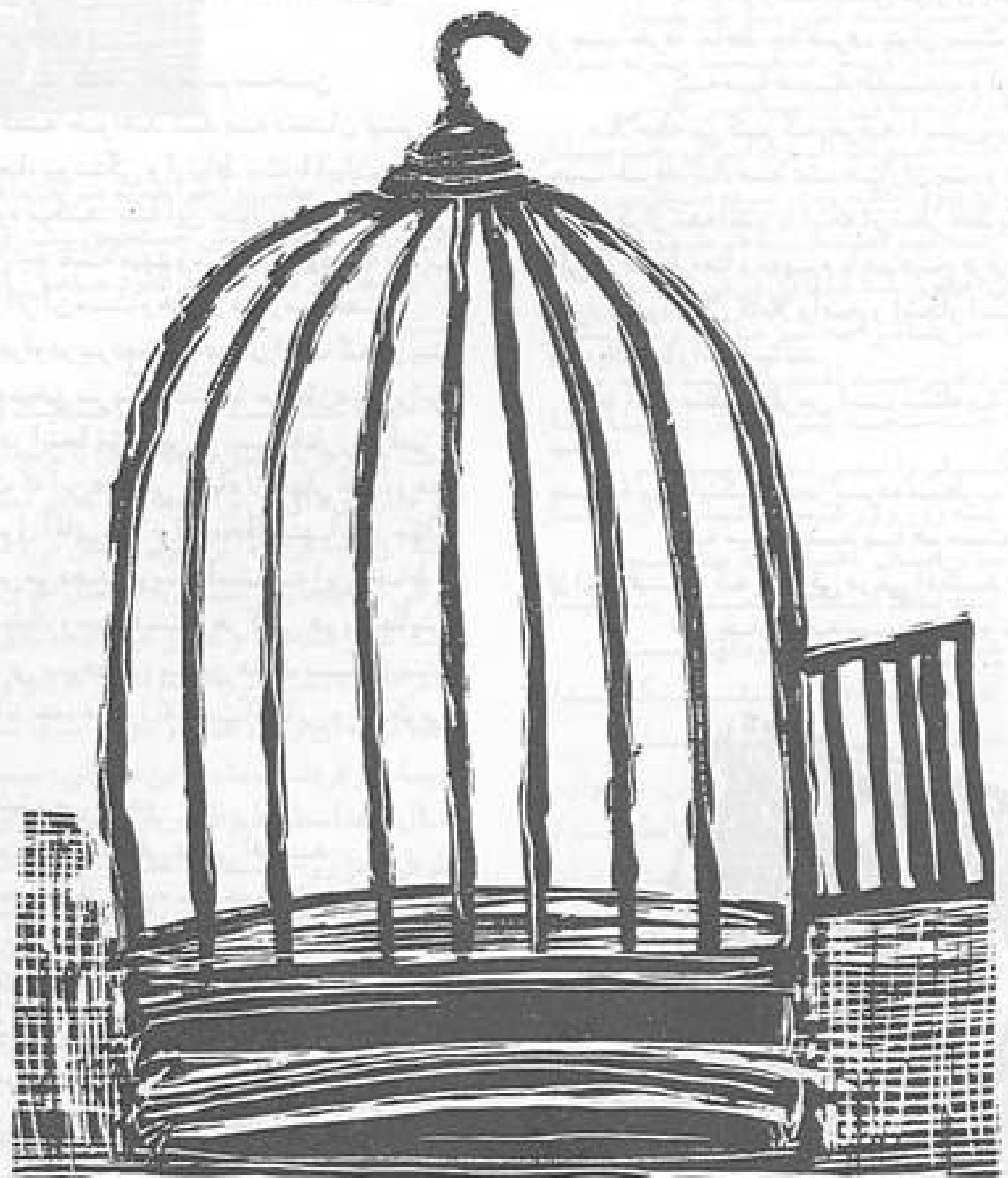
توضیحات و پاورقیها:

۱ـ مجموعه آثار ۳۳، ص ۸۴۱.

۲ـ آقای دکتر «تقی پور نامداریان» در توضیح و تعریف «رمز» به نقل از کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان» می نویسند: «رمز عبارت از چیزی است که نمایندهٔ چیز دیگری باشد امّا این نماینده بودن نه به علت شباهتِ دقیق میان دو چیز است، بلکه از طریق اشارهٔ مبهم یا از طریق رابطه ای اتفاقی یا قراردادی است.» و بعد اضافه می کنند که «یک علامت، تنها یک معنی دارد اما یک رمز بعلّت استعدادِ تنوع پذیری اش، مشخّص می شود.» (رمز و داستانهای رمزی ص ۹)

۳ـ چنانکه در این غزل معانی و مصادیق سمبلیک و رمزآمیز «طوطی گویای اسرار» شاید بیش از ده مورد باشد: (۱ـ روح یا نفسِ ناطقهٔ انسان و به قول سودی، نفس شریف ۲ـ پیر و مرشد ۳ـ فرشتهٔ راهنما ۴ـ وجود حضرت رسول (ص) (طبق نظرِ آقای یوسفعلی میرشکاک: طوطی اسرار یعنی رسول الله که آینهٔ جمال و جلالِ خداست... و معمّا همان «کلام الله» است که معمّای ابدی است. (کیهان فرهنگی ویژهٔ انقلاب، خرداد ۷۱ـ ص ۸۲) ۵ـ قلم: بنا به نظر آقای دکتر عباس زریاب در کتاب آئینهٔ جام ص ۲۶۸. ۶ـ روحِ مؤمن ۷ـ حضرتِ خضر، که عطّار نیز در منطق الطیر بدان اشاره کرده است. ۸ـ الهام و شهود ۹ـ خود شاعر یا طبع شاعر: طوطی طبعم ز عشق شکر و بادام دوست. ۱۰ـ معنای حقیقی و قاموسی طوطی).

۴ـ «بیان» تالیف دکتر سیروس شمیسا چاپ اوّل، ص ۱۹۶
۵ـ مثنوی شریف، صفحات ۴ـ۵۹۳
۶ـ رمز و داستانهای رمزی ص ۳۴۷
۷ـ همان مأخذ ص ۳۴۹
۸ـ مثنوی شریف ص ۶۸۲
۹ـ دیوان خاقانی، تصحیح دکتر ضیاء الدین سجّادی، صفحات ۱۸ و ۴۴۷
۱۰ـ مجموعهٔ آثار ۳۳ ص ۶۹۴
۱۱ـ همان ص ۷۰۲
۱۲ـ «حافظ و موسیقی» ص ۷۴
۱۳ـ همان ص ۱۰۳
۱۴ـ از کوچهٔ رندان ص ۷۲
۱۵ـ همان ص ۷۳
۱۶ـ حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معمّا را
ـ چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش؟
زین معمّا هیچ دانا در جهان آگاه نیست و...
۱۷ـ آئینهٔ جام ص ۲۵۱





■ به انگیزه نمایش فیلم «خرابکاری» از تلویزیون

■ چشم اندازی تازه از سینمای «هیچکاک»

...به جستجوی آن حقیقت مطلق

■ رضا درستکار

با هیچکاک در سینما از پیچیدگیهای ساختگی و دیرهضم که از پیش با طرح مساله جواب آن نیز به راحتی قابل دسترس است، فاصله می‌گیریم. (آلفرد هیچکاک فن سالار بزرگ سینمای آمریکاست.)

در این جنبهٔ کلی تمام منتقدان پیرو تئوری مؤلف و اغلب آنانی که پیرو این تئوری نیستند، اتفاق نظر دارند. به همین جهت گاهی خیلی کم پیش می‌آید که در باره کسی مانند او، خارج از حیطه فنی سینما، حرفهای دیگری زده شود.

دوربین هیچکاک همواره در احساس ناامنی، نقشی عمده و بسزا ایفا می‌کند. جایی که از حرکت‌های فکر شده آن، جهان در برابر دید ما شکل تازه‌ای یافته است، و بی‌آنکه خود خواسته باشیم، مانند کسی که از حل معمایی فارغ شده، دید تازه‌ای به پیرامونمان پیدا می‌کنیم. این احساس آفرینش که هیچکاک در تماشاگرش به وجود می‌آورد، بیش از هر چیز مدیون نگاه کاوشگر شخص هیچکاک به زندگی است که او با گفتن گوشه‌های تازه‌ای از دریافت خود، به تماشاگر کمك می‌کند در کانون ماجرا نقشی داشته باشد، و دریافت دیگری از زندگی را هم تجربه کند. به همین جهت، تماشاگران فیلمهای هیچکاك حظّی به میزان بینش خود می‌برند. حظّی که نسبت مستقیم با دانش و میزان آگاهی‌های فردی دارد. آنچه آثار این فیلمساز را ماندگار می‌کند، حضور ذهنی و مکاشفه‌گر و جستجویی تازه پیرامون معانی و مفهومی از اصالت و دانش بشری است.

کسب نوعی آگاهی و دیزالوی آرام و باوقار به مرحله‌ای پیچیده‌تر از زندگی یا سیری از شناخت انسان، که سرفصل پنهان و مهم فیلمهای او هستند. در فیلمهایش باردیگر به دنیای عادی خود قدم می‌گذاریم. مسیر حرکت آدمهای هیچکاك به سوی آگاهی و بوسته اندازی‌شان که توأمان با اراده و تدبیر است، وجهی تمادین از مسیر کلی حرکت انسان به سوی تعالی است. حرکتی فزاینده و تکوین گر در پاسخ گفتن به مجهولات و گسترهٔ وسیع دیگری از سئوالات تازه فرا روی آدمی.

سینما همچون داستان کارآگاهی، امکان تجربه‌اندوزی، هیجان، شور و شوق را بدون مواجهه با خطر دارد، کسب تجربه‌ای که باید در یك نظم انسان گرایانه از اجتماع انجام شود.

«کارل گوستاو یونگ» روانکاو و روانشناس سوئیسی

اثر پس زمینه‌های تربیت در یك خانواده مذهبی کاتولیك و گرایش و قرابت ذهنیت هیچکاك به مکاتبی نظیر اگزیستانسیالیسم (اثراتی که شاید به دلیل معاصر بودن جلوه می کند) را می توان در آثارش جستجو کرد. جایی که با کنکاش بیشتر، آدم هیچکاکی را می بینیم که محدود به قالب مذهبی (اینجا کاتولیك) نمی شود. بی‌واسطه نگاه کنیم به صحنه سقوط جودی (کیم نواك) در پایان فیلم سرگیجه (۱۹۵۸) که حضور راهبه و اتفاق بعدی، گویی نوعی انحطاط بشری را رقم زده است.

اما از آن سو آدم هیچکاکی در مسیر خود به اقتضای خروج از دنیای عادی وورود به دنیای ناامن، رسالت و نقش تازه‌ای ایفا می کند، که فرآیند آن، خودآگاهی و بینایی است. در پردهٔ پاره(۱۹۶۶) شکل رویی آن را می‌بینیم که پُل نیومن برای یافتنِ مجهولی به آلمان شرقی می‌رود، و در پایان دست پُر باز می گردد. و در پنجره عَقبی (۱۹۵۴) که یکی از بهترین ساخته‌های استاد است وجه زیرین آن را. هیچکاك از حصار تنگ پنجرهٔ رو به حیاط مجموعه‌ای از جلوه‌های زندگی بشری را با رجعتهای پی‌درپی، و تمایل سیری ناپذیر بشر برای دانستن درجهانی که هر لحظه با مخاطره همراه است، پی می گیرد، و در پایان در ازای کسب آن دید تازه (خودآگاهی) شخصیت اول فیلم جیمز استوارت را به مجازات می‌رساند. شکسته شدن پای استوارت در انتهای فیلم تاوان آن آگاهی است. «این آتش خودآگاهی و بینایی انسانی است که هم خدایی است و هم مایه رنج همیشگی، تنهایی و اسارت و شکنجه ابدی انسان است... رنجی زاده غربت او در این جهان و اضطرابی زاده مسئولیت سنگین او در این زندگی. آنچه اگزیستانسیالیسم دلهره وجودی می نامد.»*

نگاه کنیم به یکی از تمهیدات هیچکاکی در کسب خودآگاهی. در فصلی از فیلم جنون (۱۹۷۲) قاتل یکی از قربانیانش (انامیسی) را به آپارتمانش می برد. وقتی آنها داخل می‌شوند، در به روی دوربین بسته می شود و دوربین آرام از پله‌هایی که چند لحظه قبل ما همراه با قاتل و قربانی‌اش از آن بالا رفته‌ایم، پایین می‌آید. هیچکاك (در یکی از آخرین مصاحبه‌هایش در ۷۸ سالگی) در پاسخ به این سئوال که چرا قتل را نشان نداده، می گوید: این نوعی بازی با فرم است تا مخاطب به خودآگاهی برسد... جنون تنها شرح روانشناسی جنایاتی مشابه یا روانکاوی یك بیمار روانی نیست، بلکه نمایشی از یك آلودگی درونی و بیرونی هم هست.

در فیلم خبرنگار خارجی (۱۹۴۰) هم چرخیدن خلاف جهت آسیاب بادی منجر به کشف تازه‌ای در جریان فیلم می‌شود. این دقت و هوشیاری شخصیت هیچکاکی است که با آگاهی عجین می شود. و یا طنز سیاه و عجیب در فیلم درد سر هری (۱۹۵۶) که در طول فیلم با تکرار نبش‌قبر و جستجو، آدمها یك مرحله از موقعیت خود فاصله می گیرند. و یا نگاه کنیم که چگونه موقعیت استوارت و پای شکسته‌اش در پنجره عقبی به موقعیت ما نسبت به هستی پیوند می خورد. به موقعیت آدم قرن بیستمی با تمهیداتی همراه غم، اضطراب، عصیان، تلخی و بدبینی که شاخصه و ماهیت انسان قرن حاضر است. و بعد میل و اراده که جنبه‌های عمیق فیلمهای هیچکاك هستند. در این راستا است که آدم هیچکاکی ارزش و اصالت می‌یابد.

بر سر آن دو راهیِ جبر و اختیار، اراده آدم هیچکاکی؛ تقدیر دیگری پیش‌روی قهرمان می گشاید. «این اراده بقول هگل، همان اراده روح مطلق است. آن خداوند است که در کاملترین نوع در جریان کمال طبیعت که انسان است، تجلی پیدا کرده و به خودآگاهی رسیده است.»* اگر چه شخصیتهای هیچکاك در نگاه اول به نظر مقهور تقدیر هستند. اما برجستگی آنهانفی جبر وتقدیرگرایی است. هیچکاك قهرمانش را بازیرکی در برابر تقدیری گریزناپذیر قرار می‌دهد. بطور مثال نگاه کنیم به **شمال از شمال غربی** (۱۹۵۹) (گری گرانت) راجر تورنهیل در ابتدای فیلم به شکل ساده‌ای به جای جورج کپلن اشتباهی گرفته می‌شود، که محکوم به مرگ است، ماجرای فیلم شرح گریز گرانت از تقدیری است که پیش رویش گذاشته شده. آدم هیچکاکی (گرانت) به خاطر فرار از جبر محیط است که ارزش می‌یابد. لحن صراحت‌آمیز این نکته در صحنه معروف همین فیلم، تعقیب گرانت توسط هواپیمای سمپاشی نمود می‌یابد. گو اینکه دوربین، هیچگاه به زاویه بالا نمی‌رود و با حرکت به همراه گرانت، مانیز برتری را از آنِ او (و اراده اش) می‌دانیم. نکات ظریف و نتایجی که هیچکاك از درگیر کردن آدمهایش با مشکلات بغرنج می گیرد. اول، یك فاصله گذاری منطقی از آدم عادی یا خنثی است. تازه به اتفاقات غیر منتظره، مثلاً قتل در فیلمها نگاه کنیم که با بدوی‌ترین ابزار صورت می‌پذیرد، و دخالت و میل و ارادهٔ انسانی بشدت در آن محسوس است.

کُشتن محافظ با کارد در پرده پاره، کشته شدن عجیب شوهر سیلویاسیدنی با کارد در **خرابکاری** (۱۹۳۶)، پرت شدن کیم نواك از برج در سرگیجه، سلاخی عجیب نورمن در صحنه حمام **روانی** (۱۹۶۰)، وصل شدن صحنه تجاوز به قتل با کارد در **حق السکوت** (۱۹۲۹)، تلاش عجیب ریموندبر در قطعه‌قطعه کردن همسرش در پنجره عقبی و... تنشی میان نیکی و بدی و صحّه براین مفهوم است که «انسان یك موجود نیمه خدا نیمه‌شیطان خودآگاه و آفریننده است.»* خود هیچکاك می گوید: من در طول عمرم به جنایت و برقراری عدالت تقریباً بی‌وقفه اندیشیده‌ام. بطور مثال خرابکاریهایی که در فیلم خرابکاری می شود و انفجار بمب در دست استیوی در ترن، قتل توسط ریموندبر در پنجره عقبی، قتل توسط نورمن بیتس (آنتونی پرکینز) در روانی و... وجوهی نمادین از نیمه شیطانی هستند. و جالب این که آدم هیچکاکی از همان مرز آغاز می کند و پیش می‌آید. برای آنکه موضوع روشن‌تر شود، بی فایده نیست که از راه دیگری به این مفهوم برسیم.

«... انسان برخلاف همه موجودات و کائنات، اندیشمند و آفریننده و بدعت گذار و عصیانگر و خودآگاه و جهان آگاه است.»* چنانکه حتی سارتر بزرگترین ماتریالیست و دیالکتیسین معاصر، کسانی را که از نظر وراثت، فلج یا کور مادرزادند در عقب‌ماندگی و ضعف مسئول می‌داند. چه درمیان اینان شخصیت‌ها و قهرمانها پدید آمده‌اند و می توانند خود را قهرمان بسازند. می بینیم که هیچکاك بازتابی آنالیز شده از اوصاف بشری را در فیلمهایش پیش رویمان می گستراند. در سرگیجه که گفته شده است کاملترین فیلم استاد است، بازمایه‌های اصلی پررنگتر از همیشه وجود دارند. انسان مدرن و گذشته‌گرا با توجه به نگرش آدمها به زندگی، حتیِ با استفاده از اشیاء و تزئینات خانه و وضع عمومی آدمها در برابر محیط و شرایط پیرامونشان، بدبینی، یاس، ناامیدی و مسئولیت آنها بخوبی تصویر شده است.

بازگردیم به پنجره عقبی، چه چیزی باعث می شود که استوارت به اتفاق غیرمنتظره قتل زن در آن سوی حیاط بیندیشد و آن را با وجود خطر، پی بگیرد؟ بی گمان مسئولیت و رسالتی که در ناخودآگاه او وجود دارد. بگذریم از اینکه هیچکاك زیرکانه در تعدیل صریح این نکته به تاکید بر خبرنگاری او اصرار می‌ورزد. تازه از سوی دیگر در تعدادی از فیلمها، هیچکاك شخصیتی را مرکز توجه قرار می‌دهد که اصلاً وجود خارجی ندارد. اما حضورش به شدت محسوس است ـ با این تمهید و با توجه دادن تماشاگر به دنبال شخصیتی که کنجکاوانه در جستجوی او بوده‌ایم، هیچکاك قالبهای مادی را نیز می شکند. نگاه کنیم به سرگیجه، مدلین الستر، شمال از شمال غربی، جورج کپلن و روانی، مادر نورمن‌بیتس که هیچیك از این شخصیتها وجود ندارند، اما در روح فیلم تنیده شده‌اند. و بعد سردی و ناپایداری بعضی از قوانین و روابط بشری و حتی در فیلم بی نظیری مانند سرگیجه که از مایه‌ای سیاه و غلیظ و پیچیده بهره می برد، نفی دیدگاههای مختلف تا آن اندازه که در انحطاط بشر نقش دارند. در فیلم خرابکاری هم می‌بینیم که با انفجاری اتفاقی، قتل شوهر سیلویاسیدنی از چشم پلیس دور می‌ماند. اگر چه پایان فیلم یکی دیگر از بازمایه‌های اصیل فیلمهای هیچکاك (انتقال گناه) است، اما هیچکاك مرز قانون، پیروزی و فاجعه را با استادی تصویر می کند.

□

شخصیتهای فیلمهای هیچکاك در اقتضای چیده شده سر راهشان، صیقل می‌خورند و در سماجت و جستجویشان در جریان و مسیر کمال قرار می گیرند. با هیچکاك در سینما در آغاز در جزئیات شریك می شویم. و در پایان به یك مرحله دیگر گام می گذاریم. جستجو نه در مقام و شیوه دانای کل، که به سوی آن.

کلود شابرول در یکی از مصاحبه‌هایش به هیچکاك می گوید: من و همکارانم در آثار شما موضوع خاصی پیدا کرده‌ایم. که با دقت تمام مخفی نگاه داشته شده و این موضوع، جستجوی شما به دنبال خداست.

هیچکاك در پاسخ شابرول می گوید: جستجوی بدنبال خوبی؟ بله، من در آثارم خوبی را جستجو می کنم. شابرول می گوید: نه خدا را می گویم. خدا! هیچکاك پاسخ می‌دهد: خدا؟

آه. بله، جستجو بدنبال خدا، ممکن است حق با شما باشد...

پاورقی:

○ اندروساریس. از کتاب سینمای آمریکا، فیلمسازان و فیلمهای ۱۹۲۹ـ۱۹۶۸. ترجمه رحیم قاسمیان ـ ماهنامه فیلم ـ مرداد ۷۱، شماره ۱۲۶

* تمام یادداشتهای داخل گیومه از کتاب «انسان و تاریخ» اثر زنده یاد علی شریعتی اخذ شده است.



● شرحی کوتاه بر
دو بیت از قصیدهٔ مشهور منوچهری دامغانی

همی برگشت گرد قطب، جُدّی...

■ حمیدرضا شایگان‌فر

به نام خدا
حضور سردبیر محترم و دست‌اندرکاران مجلهٔ ادبستان

با سلام، مقاله‌یی کوتاه در شرح دو بیتِ مشهور منوچهری (همی برگشت گرد قطب جُدّی...) که اغلب اشتباه یا مغشوش شرح می‌شود یا فقط به معنا کردن واژگان آن اکتفا می‌کنند، نوشته‌ام.

لطف کنید ملاحظه نموده، اگر قابل دانستید، منتشر فرمایید.

با تشکر فراوان
حمیدرضا شایگان‌فر

□□□

همی برگشت گرد قطب، جُدّی
چو گرد بابزن مرغ مسمّن
بنات النعش گرد او همی گشت
چو اندردست مردِ چپ، فلاخن

منوچهری دامغانی

شاعران قدیم برای این که در سلکِ شاعران و ادبای صاحب نام روزگار درآیند یا در دربار شاهان پذیرفته شوند، می‌بایستی علوم متداول زمانِ خویش، همانند فلسفه، پزشکی، ریاضیات، نجوم، تاریخ و... را به خوبی فرا می‌گرفتند. بنابراین بالطبع هنگام سرودن و نوشتن، از این اندوخته‌های علمی در اثر خود استفاده می‌کردند؛ بخصوص از اطلاعات نجومی؛ چرا که اکثر قدما به تأثیر ستارگان و افلاک در زندگی و سرنوشت انسان بسیار اعتقاد داشتند. نامها و اشکال مختلفِ ستارگان، نماد بودنِ هر ستاره یا سیاره‌یی و داستانهای اساطیری در مورد رب‌النوعها و... به طور کلی مضمونهای زیبا، استعارات و تشبیهاتِ بدیعی را دراختیار شعرای بزرگی چون فردوسی، منوچهری، خاقانی، نظامی و... قرار می‌داد.

از آن جمله است دو بیت زیبای منوچهری که در این مختصر قصد شرح آن را داریم. چرا که اغلب شاهد بوده‌ایم این دو بیت مغشوش یا مبهم معنا می‌شود، حال آن که با کمی دقت در مسایل نجومی، می‌توان شرح دقیقی از آن به دست داد. این دو بیت از قصیده معروف شاعر است به مطلع:

شبی گیسو فرو هشته به دامن
پلاسین مِعْجَر و قیرینه گُرزَن

نخست در مورد واژگان مهم، توضیح می‌دهیم و سپس به پرسشهای زیر پاسخ داده می‌شود:

الف ـ گشتن جُدّی به دور قطب چیست؟

ب ـ وجه شبه در تشبیه «گردیدن جدی حول قطب» به «گشتن مرغ مسمّن دورِ بابزن» چیست؟

ج ـ رابطهٔ بنات النعش در بیت دوم با جدی چیست و مرجع ضمیرِ «او»، آیا قطب است یا جدی؟

د ـ وجه شبه در تشبیه بسیار زیبا و منحصر به فرد «گشتنِ بنات النعش حولِ قطب» به «گشتنِ فلاخن در دستِ مرد چپ دست» چیست؟

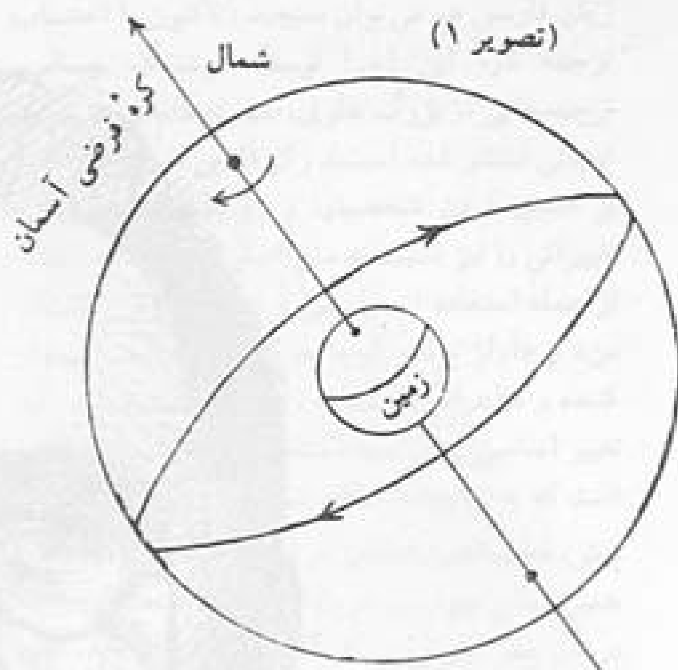
هـ ـ چه رابطه و تفاوتهایی بین تشبیهِ بیت دوم با تشبیهِ بیت اول وجود دارد؟

شرح لغات

قطب: دو نقطهٔ ثابت در دو سوی کرهٔ فرضیِ آسمان را قطب گویند. محور فرضی‌یی که دو قطبِ شمال و جنوبِ کرهٔ زمین را به هم می‌پیوندد، از زمین عبور کرده، دو نقطهٔ قطب کرهٔ آسمان را در جنوب و در شمال، در نزدیکی ستارهٔ جدی سوراخ می‌کند. کرهٔ زمین در واقع حولِ این محور در حرکت است؛ اما از آنجا که ما خود، حرکت زمین را احساس نمی‌کنیم، با گذشت زمان گمان می‌کنیم کرهٔ فرضی آسمان، گردِ همین محور در حرکت است و در نتیجه احساس

می کنیم ستارگان در حال گردش به دور قطب آسمانند. (تصویر شمارهٔ ۱)

(تصویر ۱)



حرکت ظاهری کرهٔ آسمان برای ناظر زمینی

جُدَی: این ستاره در انتهای دم دب اصغر (بنات النعش، خرس کوچك، هفت اورنگ کهین) قرار دارد. رنگ آن متمایل به زرد است و به فاصله کمتر از یك درجه از نقطهٔ قطب قرار دارد و به علت نزدیکی فوق العاده به قطب، همواره در موقعیت خود دیده می شود و طلوع و غروبی ندارد و چون نقطهٔ فرضی قطب دیده نمی شود، این ستاره را، **ستارهٔ قطبی** هم نامیده اند. در قدیم همیشه راهنمای مردمان برای تعیین مسیر، عرض جغرافیایی و... بوده است؛ گرچه این ستاره، ثابت به نظر می رسد، ولی نباید آن را با خود قطب اشتباه کرد؛ زیرا با دقت فراوان می توان چرخشِ بسیار کُندِ آن را حولِ قطب تشخیص داد.

بنات النعش: یا دب اصغر، نام هفت ستاره است نزدیك قطب شمال؛ بنات به معنای دختران، نام سه ستاره در دم دب اصغر و نعش به معنای تخت روان، نام چهار ستارهٔ دیگر است که چهارگوشهٔ مستطیل دب اصغر را تشکیل میدهند؛ در فارسی به آن هفت اورنگ کهین گویند.

حال می پردازیم به پاسخ سؤالات مطرح شده:

الف ـ گشتن جدی به دور قطب چیست؟ می دانیم در هر ۲۴ ساعت، زمین یك بار به دور خود می گردد؛ یعنی در واقع آنچه از چرخش ستارگان به دور نقطهٔ فرضی قطب مشهود است، به خاطر چرخش زمین است نه ستارگان؛ اما از آنجا که قدما زمین را ثابت فرض می کردند، این چرخش را به آسمان و ستارگان نسبت می دادند (که البته به اصل مطلب خللی وارد نمی شود.)

پس به چشم ما، ۲۴ ساعت طول می کشد تا ستارگان از جمله جدی، یك دور کامل (۳۶۰ درجه) گرد قطب بگردند و اگر ۳۶۰ درجه را بر ۲۴ ساعت تقسیم کنیم، ۱۵ درجه حاصل می شود و مشخص می شود که ستارگان در هر ساعت ۱۵ درجه گرد قطب می گردند. حال فرض کنیم شبی با هم نظاره گر آسمانی صاف و درخشان باشیم و مانند منوچهری به جدی چشم بدوزیم، اگر فرضاً به مدت ۶ ساعت گاه گاهی حرکت جدی را زیرنظر داشته باشیم، خواهیم دید که جدی با حرکتی بسیار آرام (از آن جهت که به قطب نزدیك است) ۹۰ درجه به دور قطب گشته است. (تصویر شمارهٔ ۲)

ب ـ وجه شبه در تشبیه «گردیدن جدی حول قطب» به «گشتن مرغ مسمن به دور بابزن» چیست؟ فلیکس زیگل در کتاب شگفتیهای آسمان شب، در مورد جدی می نویسد: «دوربینها رنگ متمایل به زرد جدی را آشکارا نشان می دهند؛ تا اندازه یی از خورشید گرمتر است. قطر جدی ۱۲۰ برابر قطر خورشید است. جدی ستارهٔ تپنده یی است؛ یعنی حجمش افزایش می یابد و سپس دوباره کم می شود.»[۱]

واضح است که منوچهری بسیار دقیق و هنرمندانه، این ستارهٔ درشت و تقریباً چسبیده به محور قطب را که با رنگ زردش بسیار آرام به دور قطب می گردد، به مرغی چاق مانند کرده که با رنگ سرخ شده اش، آهسته آهسته حول محور بابزن در حال گردش است. پس وجه شبه بین دو طرف تشبیه می شود: گشتن شی ئی گرد و زردرنگ با حرکتی آرام به دور یك محور.

(تصویر ۲)



بنات النعش بعد از یك گردش ۹۰ درجه یی به دور قطب (در نظر ساکنان زمین)

ج ـ رابطهٔ **بنات النعش** با **جدی** چیست و مرجع ضمیر «او» در بیت دوم قطب است یا جدی؟ همان طور که گفته شد، جدی خود ستاره یی از ستارگان صورت فلکی بنات النعش است؛ بنابراین همچنان که جدی حول قطب می گردد، بنات النعش نیز با همان زاویه به دور قطب در حال چرخش است. در همین جا می فهمیم که مرجع ضمیر«او» قطب است؛ زیرا جدی و بنات النعش همزمان دور نقطهٔ ثابت قطب می گردند و مرجعِ ضمیرِ «او» نمی تواند جدی باشد؛ چرا که جدی ثابت نیست تا بنات النعش به گرد آن بگردد.

د ـ وجه شبه در تشبیه بسیار زیبایِ «گشتنِ بنات النعش به دور قطب» به «گشتن فلاخن در دست مرد چپ دست» چیست؟ مهمترین قسمت بحث همین جاست؛ زیرا کمالِ هنرِ منوچهری در این بیت آشکار می شود که یك تشبیهِ بسیار نادر و زیبا را با چهار وجه شبه آفریده است که به تشریح آن می پردازیم:

۱ـ همسانیِ شکلِ دستِ مردِ فلاخن دار با محور قطب و همسانیِ شکلِ بنات النعش با فلاخن اولین وجه شبهی است که مورد نظر منوچهری است.

۲ـ اگر فلاخن در دست راستِ انسان باشد، جهت حرکتِ آن موافقِ جهت حرکت عقربه های ساعت است؛ ولی از آنجا که جهتِ گردش بنات النعش و ستارگان دیگر حول محور قطب، برخلاف عقربه های ساعت، یعنی از شرق به غرب است، منوچهری آگاهانه، گردش بنات النعش را به گردش فلاخن در دستِ مرد چپ دست، تشبیه می کند؛ چرا که فلاخن در دست چپ، گردشی خلاف جهت عقربه های ساعت دارد.

پس یکسانیِ سمتِ گردش در مشبه و مشبهٌ به، دومین وجه شبه تواند بود. لازم به توضیح است که گردش ستارگان گرد قطب، کاملا دایره یی است.

۳ـ همان طور که قسمت اصلیِ فلاخن با محورِ دستِ مرد اندکی فاصله دارد، بنات النعش نیز برخلاف جدی، با محور قطب فاصله دارد؛ پس فاصلهٔ قسمت اصلیِ شیء چرخنده با محور، وجه شبه چهارم تواند بود.

۴ـ گردش آشکار و سریع، وجه شبه چهارم است؛ زیرا همان طور که گردشِ فلاخن در دست مرد، به راحتی مشهود است، گردشِ بنات النعش نیز به دور قطب ـ برخلاف جدی ـ به آسانی احساس می شود که در پرسش «هـ» در این مورد توضیح بیشتری می دهیم.

هـ ـ رابطه و تفاوت تشبیه بیت دوم با بیت اول:

شاعر با تیزبینی، گردش بنات النعش را به گردش فلاخن و گردش جدی را به مرغِ دورِ بابزن تشبیه کرده است؛ زیرا جدی تقریباً به قطب متصل است و مداری را که حولِ قطب طی می کند، کوتاهترین مدار نسبت به ستارگان دیگر است؛ بر خلاف بنات النعش که به خاطر داشتن فاصله با قطب، مدار بزرگتری را طی می کند؛ از این رو اگر ما گردش جدی و بنات النعش را زیر نظر بگیریم، مثلا برای ۶ ساعت که جدی و بنات النعش ۹۰ درجه حول قطب حرکت کرده اند، خواهیم دید که تشخیصِ تغییرِ مکان و حرکتِ جدی به خاطر مدار کم و در نتیجه حرکت بسیار آهسته، برای ما بسیار دشوار است و حتی ممکن است جدی به نظر ما ثابت هم بیاید؛ بدین جهت منوچهری گردشِ جدی را به مرغِ حولِ بابزن مانند کرده؛ زیرا آن هم بسیار به آرامی می گردد؛ اما تشخیصِ گردشِ ۹۰ درجه یی بنات النعش به خاطر طی کردنِ مدار بزرگتر و در نتیجه سرعت بیشتر، برای ما بسیار آسان است؛ چرا که به راحتی خواهیم دید اگر در ۶ ساعت قبل برای مثال بنات النعش در سمتِ شرق قرار داشت، حال در سمت شمال واقع شده؛ از این رو منوچهری این چرخش مشهود و سریع را، بسیار دقیق به چرخش فلاخن مانند کرده که آن نیز حرکتی مشخص و مشهود دارد.

از دید مسایل بیانی و بدیعی، با توجه به توضیحاتی که گذشت، هر بیت دارای یك تشبیه مرکب به مرکب است.

از نظر طرفین تشبیه، در هر دو بیت، تشبیهِ حسی به حسی داریم.

بین واژگان قطب، جدی، بنات النعش / بابزن، مرغ / مرد و فلاخن تناسب و همبستگی برقرار است.

از نظر زبانی به کار رفتن «همی» که از پیشاوندهای قدیمی است و همچنین استفاده از «اندر» به جای «در» و آوردنِ ضمیرِ «او» برای پدیده های بی جان و غیرعاقل، از جمله ویژگیهایی است که **سبکِ خراسانیِ** دو بیت را آشکار می کند.

پانوشت

(۱) فلیکس زیگل، شگفتیهای آسمان شب، ترجمهٔ محمد حیدری، شرکت سهامی کتابهای جیبی، سال ۱۳۴۸، ص ۹۴.





● نقدی بر نمایش «باغ آلبالو»

نگاهی متفاوت به کاملترین نمایشنامهٔ چخوف

■ محسن بیگ آقا

□ باغ آلبالو
□ اثر: آنتوان چخوف
□ ترجمه: هوشنگ حسامی
□ کارگردان: رکن‌الدین خسروی، تمین باغچه‌بان، من، قشنگ، ونرن
□ شعر و موسیقی: کامران و آرمان امید
و آواز پرنده کوچک: افکاری، آرمان امید،
□ بازیگران: رضاجوان، پردیس
مژده شمسایی، گلچهره سجادیه و...
□ سالن چهارسو، آبان و آذر ۱۳۷۱.

باغ آلبالو شاید کاملترین نمایشنامهٔ چخوف باشد. نمایشنامه‌ای که مجموعه‌ای از آدمهای تیپیك نمایشنامه‌های قبلی چخوف را، این بار در هیاتی کامل و تمام عیار نشان می‌دهد. باغ آلبالو نمایشگر بی‌تفاوتی گروهی متشکل از قشرهای مختلف جامعهٔ روسیه در زمانی است که انگار دورانشان بسر آمده است. با آنکه هر یك از آنها ویژگی‌های فردی خود را دارند، در این انفعال باهم مشترکند و عجیب این است که با تمام این اوصاف، تماشاگران را به شدت با خود درگیر می‌کنند. وعجیب‌تر آنکه همین آدمهای تیپیك روسی، چنان عمیق تصویر شده‌اند که آینهٔ صادقی را در برابر «بشریت» می‌مانند. آینه‌ای که تلنگری به آدمهای «جامانده» و بی‌تفاوت همهٔ دورانها می‌زند. آدمهایی که کشمکشی در کارشان نیست. رنج‌ها، غصه‌ها و شادیهایشان چنان حقیر است که تماشاگر وا می‌ماند به حالشان بخندد یا گریه کند. از این جهت باغ آلبالو همانند دیگر آثار برجستهٔ چخوف، میان خنده و گریه، کمدی وترازدی سیر می‌کند. از طرفی به حال آدمهای نمایشنامه می‌خندیم و مسخره‌شان می‌کنیم و از طرفی دیگر چنان خود را با آنها درگیر می‌بینیم که با لحظه‌ای همذات بنداری با گریهٔ آنها هم آوا می‌شویم. گویی که در لحظه لحظهٔ زندگی‌شان حضور داریم و با همان معدود هیجانهایشان هم دلهره بر اندام‌مان می‌افتد.

□

اجرای نمایشنامه‌های کمدی، از مشکل‌ترین اجراهای نمایشی است. خصوصاً آثار چخوف که اشاره شد همواره میان شادی و غم سیر می‌کنند. چخوف در این زمینه می‌گوید: «داستان کوتاه خوب، داستانی است که خواننده را دچار بغض کند. حال چه این بغض ناشی ازغم باشد و چه تظاهری از شادی.» بااین وصف می‌توان اجرای رکن‌الدین خسروی را ازاین جهت، اجرایی موفق دانست. اجرایی که به خوبی با شخصیتها همگام است و نقاط ضعف و قوتشان را برجسته می‌کند.

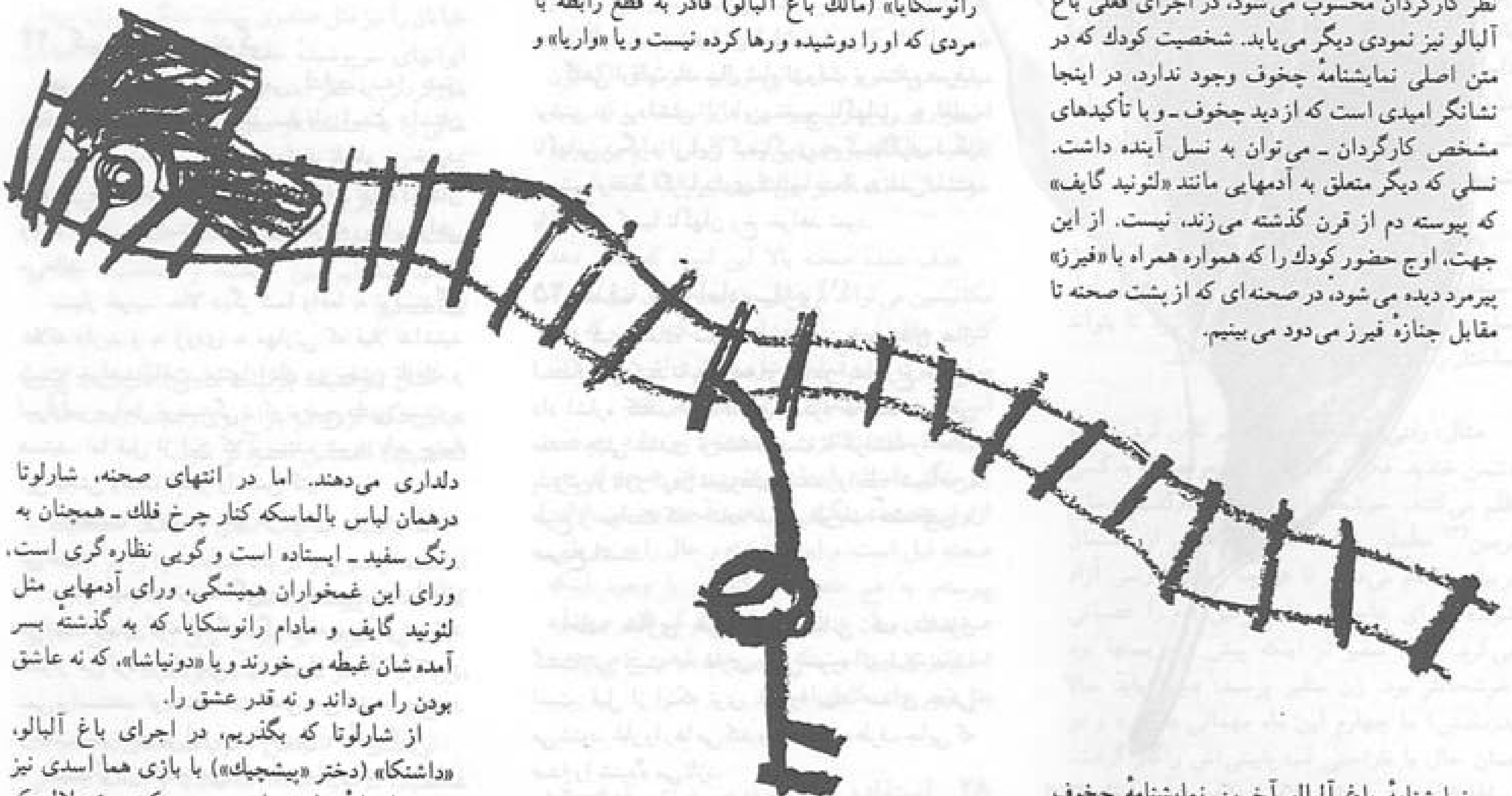
نمایشنامهٔ باغ آلبالو درکشورمان اجراهای بسیاری داشته است. آخرین اجرای آن (به کارگردانی اکبر زنجانپور در تالار وحدت) چند سال

پیش به دلیل موشکباران تهران متوقف ماند. تعدد اجراهای این نمایشنامه رااز ترجمه‌های زیاد آن به زبان فارسی هم می‌توان سنجید (تاکنون با احتساب ترجمهٔ تازهٔ این اجرا توسط هوشنگ حسامی، ترجمه‌هایی از بزرگ علوی، سیمین دانشور و بهروز تورانی منتشر شده است). رکن‌الدین خسروی علاوه بر عمیق کردن شخصیتها و روابط‌شان درنمایش، تغییراتی را نیز نسبت به متن اصلی انجام داده است. از جمله استفاده از موسیقی و شعرهای «ترن قشنگ من» و «آواز پرندهٔ کوچک» که درواقع بعد امیدوار کننده و شاعرانهٔ نمایشنامه را شدت بخشیده‌اند. اما تغییر اساسی‌تر درزمینهٔ استفاده از شخصیت تازه‌ای است که به نمایشنامه اضافه شده است. پیش ازسه سال پیش، قطب‌الدین صادقی در اجرای نمایش «مده آ» در همین سالن چهارسو، در پایان نمایش، صحنه‌ای را که در آن پسر جوانی دسته گلی را به روی «مده آ»ی درگذشته می گذارد، به نمایشنامه اضافه کرده بود. این عمل که درواقع برجسته کردن پیام نمایشنامه با اعمال نظر کارگردان محسوب می‌شود، در اجرای فعلی باغ آلبالو نیز نمودی دیگر می‌یابد. شخصیت کودک که در متن اصلی نمایشنامهٔ چخوف وجود ندارد، در اینجا نشانگر امیدی است که از دید چخوف ـ و با تأکیدهای مشخص کارگردان ـ می‌توان به نسل آینده داشت. نسلی که دیگر متعلق به آدمهایی مانند «لئونید گایف» که پیوسته دم از قرن گذشته می‌زند، نیست. از این جهت، اوج حضور کودک را که همواره همراه با «فیرز» پیرمرد دیده می‌شود، در صحنه‌ای که از پشت صحنه تا مقابل جنازهٔ فیرز می‌دود می‌بینیم.

از شاخه‌های درختان و نیمکتها و تاب به رنگ سفید ـ تا حد اکسپرسیونیسم پیش می‌رود. این خلق دوبارهٔ صحنه‌ها با تنوعی تازه و نمایش تعمدی اجزاء به ظاهر بی‌اهمیت صحنه، درهمین سبك است که تبلور می‌یابد.

منتقدان، نمایشنامهٔ باغ آلبالو را انتظاری برای انقلاب اکتبر روسیه می‌دانند. درواقع اشاره‌های «پیوتر تروفیموف» به نسل جدید، توجه بیشتر به کارگر ان و نیاز تحول در جامعه، به همین انقلاب روسیه و پیش‌بینی آن باز می‌گردد. تروفیموف شخصیت چندان کاملی ندارد. او هم مانند دیگر آدمهای نمایشنامه اهل حرف است و نه عمل. آدمی است همیشه دانشجو و آن صحنهٔ به دنبال پوتین گشتنش ـ با تأکید کارگردان در نمایش فعلی ـ و آن ظاهر بی‌دست و پایش، از وضع او حکایت دارد. با این همه در اجراهای باغ آلبالو، معمولاً حرفهای اصلی با تأکید بر وجوه مثبت شخصیت اوست که زده می‌شود. اما در اجرای فعلی، تأکید بر شخصیت تروفیموف نیست. اوهم در سطح دیگر شخصیتها قرار دارد. اگر «مادام رانوسکایا» (مالك باغ آلبالو) قادر به قطع رابطه با مردی که او را دوشیده و رها کرده نیست و یا «واریا» و

☐ در باغ آلبالو، آدمهای تیپیك روسی، چنان عمیق تصویر شده‌اند که آینه صادقی را در برابر «بشریت» می‌مانند. آینه‌ای که تلنگری به آدمهای «جامانده» و بی‌تفاوت همهٔ دورانها می‌زند. رنج‌ها، غصه‌ها و شادیهایشان چنان حقیر است که تماشاگر وامی‌ماند به حالشان بخندد یا گریه کند؟



نمایشنامهٔ باغ آلبالو آخرین نمایشنامهٔ چخوف است. نمایشنامه‌ای؛ در اوج هنری کار این نمایشنامه‌نویس بزرگ. نمایشنامه در سال ۱۹۰۳ نوشته شده و در سال ۱۹۰۴ برای نخستین بار در تئاتر هنر مسکو به روی صحنه رفته است (چخوف در ماه ژوئیه همین سال درمی‌گذرد، در حالی که باغ آلبالو درماه ژانویه اجرا شده است). نمایشنامه‌ای با این قدمت و تعدد اجرا، مسلماً در اجرای تازه، حرفی تازه را می‌طلبد. کارگردان نمایش، واقف به این امر، علاوه بر افزودن اشعار با موسیقی و شخصیت کودك، در اجرا حرفهای دیگری نیز دارد. طراحی صحنهٔ نمایش از ویژگی‌های برجستهٔ آن است که تا حد عنصری اصلی کارکرد دارد. رنگ سفید به نشان دلزدگی و کسالت از آنچه پیوسته تکرار می‌شود، در طراحی لباس و صحنه به خوبی رعایت شده است. ازاین جهت با درشت نمایی، طراحی صحنه ـ تا حد استفاده

«لوپاخین» هرگز قادر به ابراز علاقه به یکدیگر نیستند و به انتظار تقدیر و حرکتی از جانب دیگری هستند، تروفیموف هم چنانکه باید متفاوت‌تر از آنها عمل نمی‌کند. خصوصاً آنکه با وجود تحولات سالهای اخیر، شاید اشاره‌هایی اینچنین به انقلاب اکتبر چندان کفایت بار تمثیلی نمایش را نکند. در اجرای فعلی، نقش برجسته شده متعلق به «شارلوتا ایوانونا» است. پرستار خانوادهٔ «رانوسکایا» (با بازی خوب فریبا کامران) گویی در عالمی متفاوت از آدمهای دیگر سیر می‌کند. این جلوه را خصوصاً در صحنه‌ای که در لباس شیطان (ژوکر) در بالماسکه ـ که به خوبی در نمایش جایگزین رقص شده ـ ظاهر می‌شود می‌بینیم. هنگامی که خبر فروش باغ آلبالو را می‌آورند، همهٔ خانواده غصه‌دار، در کنار یکدیگر، مادام رانوسکایا را

دلداری می‌دهند. اما در انتهای صحنه، شارلوتا درهمان لباس بالماسکه کنار چرخ فلك ـ همچنان به رنگ سفید ـ ایستاده است و گویی نظاره‌گری است، ورای این غمخواران همیشگی، ورای آدمهایی مثل لئونید گایف و مادام رانوسکایا که به گذشتهٔ بسر آمده شان غبطه می‌خورند و یا «دونیاشا»، که نه عاشق بودن را می‌داند و نه قدر عشق را.

از شارلوتا که بگذریم، در اجرای باغ آلبالو، «داشنکا» (دختر «پیشچیك») با بازی هما اسدی نیز وجه شاعرانهٔ نمایش را برجسته می‌کند. دختر لالی که با آن عروسك کوچکش، دنیایی ساده، اما فراتراز آدمهای بی‌تفاوت نمایشنامه دارد. گویی در اینجا هم آن معصومیت آنیا در دیگر اجراها، به داشنکا منتقل شده است.





درسهایی دربارهٔ داستان‌نویسی ـ (۲)

عادت به نوشتن سنگر نویسندهٔ حرفه‌ای

■ لئونارد بیشاب
■ ترجمهٔ محسن سلیمانی



۲۴. کیمیای نویسندگی

هرچه می‌نویسید مفهومی ندارد، نه؟ عمق شخصیتهایتان به عمق کاغذ سلوفان است. داستان مثل سیاه‌مست‌هایی که تشنج دارند تلوتلو می‌خورد. خط طرح فاقد منطق است و دلیلی برای ادامهٔ داستان وجود ندارد. و نویسنده حرفه‌ای شدن به رویایی واهی می‌ماند.

بسیار خوب. حالا دیگر شما واقعا به نویسندگی علاقه دارید و به زودی به مهارتی که قبلا نداشتید دست خواهید یافت. منتها اینک در بخش تاریك و اسرارآمیز مراحل نویسندگی ـ که توضیح دادنی نیست ـ هستید. اما قبل از این که نویسنده شوید باید حتما این بخش وصف ناپذیر را حس کنید.

شخصیت نویسنده هم در همین مرحله آزموده می‌شود.

و باز کیمیای نویسندگی در همین مرحله اتفاق می‌افتد. همان گونه که کیمیاگران قدیم رنجی برخود هموار می‌کردند تا سرب را تبدیل به طلا کنند و نمی‌توانستند، نویسنده نیز سعی می‌کند با رنج و زحمت چیزهای بی‌ارزش را تبدیل به گنج کند.

کیمیاگران ناکام می‌ماندند، اما نویسنده موفق می‌شود.

ناگهان در کمتر از یك چشم به هم زدن، نوشته شما دگرگون می‌شود. و عجیب آنکه دقیقا به همان چیزی تبدیل می‌شود که می‌خواستید. اما چرا این تغییر ناگهانی این قدر طول می‌کشد؟ دلیل آن، تن به تجزیه و تحلیل نمی‌دهد اما شیوه دستیابی به آن قابل درك است: سختکوشی، پایداری و ایمان نویسنده به کارش.

خود نویسنده همیشه به پیشرفت کارش واقف نیست. چرا که ذهنش آنقدر مشغول درست از کار درآوردن اثر است که تمام مهارتهایی را که آموخته است و به کار می‌بندد نمی‌فهمد. در این هنگام وی نه تنها فنون پیچیده تری را می‌پرورد بلکه آگاهانه در طی مراحل کار خود، مدیری را خلق می‌کند که چنان پیوسته همه چیز را می‌آمیزد و ترتیب و پیوند می‌دهد که ناگهانی می‌نماید. و بعد پیش می‌رود و قلم می‌زند، چون کار نویسنده نوشتن است.

گاهی اوقات یك سال تمام از وقت نویسنده صرف نوشتن و پرداختن از این تغییر ناگهانی به تغییر ناگهانی دیگر و از این کیمیاگری به کیمیاگری دیگر می‌شود و فقط اگر پایداری کند و اعتماد به نفس داشته باشد، آن کیمیا ناگهان رخ خواهد نمود.

۲۵. هدف کلی آماده سازی[1]

از شیوه آماده سازی در وضعیتی در زمان حال استفاده می‌کنند تا به واقعه‌ای که در آینده رخ خواهد داد اشاره کنند. آماده سازی شگرد محافظ و نوعی مقدمه‌چینی عمدی نویسنده است تا خواننده را آماده پذیرش و باور کردن تغییرهای آینده روابط، اشخاص، طرح و حوادث کند. آماده سازی ظریف، مشخص یا صریح است.

آماده سازی ظریف: جنگلبانی که مشغول گشت‌زنی است به غاری برمی‌خورد که قبلا ندیده است. قبل از اینکه توی غار را ببیند صدای جیغی می‌شنود. غار را رها می‌کند و با اسب به طرف جایی که صدا را شنیده٫ می‌تازد.

آماده‌سازی مشخص: تلویزیون مردی را نشان می‌دهد که مشغول تمیز کردن هفت تیرش است. مرد به دیوار نگاه می‌کند. روی دیوار عکس رئیس پلیس است. مرد با هفت‌تیرش به عکس نشانه می‌رود و می‌خندد: «تق تق، دیگر مردی.»

آماده‌سازی صریح: فردا از سمت فرمانداری استعفا خواهد کرد.

هدف نویسنده از داستانگویی، خلق اشخاصی جذاب است که در سلسله‌ای از حوادث شرکت دارند و قصه‌ای پرکشش را پدید می‌آورند. اما نویسنده هرگز نباید بگذارد خواننده بی‌دلیل و بی‌مقدمه غافلگیر شود یا یکه بخورد. نویسنده از غافلگیری استفاده می‌کند تا خواننده را عمیقا در زندگی اشخاص و حوادث داستان شرکت دهد. آماده سازی به مثل، نجوایی نه چندان جدی است که: «اگر چنین اتفاقی افتاد تعجب مکن»، یا درخواستی توام با فریاد است که: «اگر شخصیت، خط طرح و یا روابط به این نحو تغییر کرد، یکه نخور.»

مثال: اگر قرار است بچه‌ای ناگهان در وسط پیشانی‌اش چشم سومی سبز شود، بهتر است قبل از این اتفاق، در آزمایشگاه و مشغول بازی با شیشه قرص‌های سبزرنگ باشد و قبل از اینکه پدرش ـ که دانشمندی دیوانه است ـ بتواند شیشه را از دستش بگیرد، بچه یکی از قرصها را ببلعد.

نوع نوشته (متلون، پرخشونت، پرتنش و غیره) نیز وضعیت صحنه بعد را از پیش مشخص می‌کند. به علاوه توصیف شخصیت نیزخبر از رفتار آینده شخصیت می‌دهد.

مثال: «گری» صورتی باریك داشت و هرگاه

جلویش پول بود دستانش را به هم می‌مالید.

۲۶. فصل آغازین (افتتاحیه)

فصل اول نه تنها آغازگر رمان است بلکه خواننده را برای درك بسیاری از شیوه‌های فنی که نویسنده در طول رمان به کار می‌گیرد آماده می‌کند. وجود آنها (شیوه‌های فنی) در فصل اول باعث می‌شود تا خواننده هرچه جلوتر می‌رود اشکال پیچیده‌تر و مفصلتر این شیوه‌های فنی را نیز به راحتی بپذیرد. مثلا اگر رمان به لحاظ ساختار تکه تکه[۲] است نویسنده باید فصل اول را با چند حادثهٔ مجزا از هم بسط دهد و در آن حداقل سه وقفه باشد: وقفه زمانی، وقفه مکانی و وقفه در زاویه دید.

مثال: داستان با یك بحران آغاز می‌شود: دیپلماتی با مامور دشمن مذاکره می‌کند تا به گروهی تروریستی که سفیر را دزدیده، پولی بپردازد. (وقفه) داستان با یك چرخش، به سراغ رئیس تروریستها که دارد به افرادش یاد می‌دهد که چگونه پولها را بگیرند می‌رود. (وقفه) داستان با چرخشی دیگر، به شرح وضعیت زن سفیر که مشغول تهیه مقدمات مراسم باشکوه تشییع جنازه شوهرش است می‌پردازد. در اینجا سه داستان، سه شخصیت و سه موقعیت متفاوت داریم.

اگر نویسنده بخواهد در طول رمان از چند زاویه دید استفاده کند، باید در تك تك صحنه‌های فصل اول سلسله‌ای از زاویهٔ دیدها را به کار گیرد تا بتواند ساختار زمانی اپیزودوار را پی‌ریزی کند.

مثال: وقتی دیپلمات به زن سفیر تلفن کرد نماینده دشمن خندید. فکر کرد: «اینها فقط موقعی که به کسی ظلم می‌کنند، خوشحال‌اند.» دیپلمات گفت: «خانم ترمین[۳] مطمئن باشید که ما هرکاری از دستمان بربیاید انجام می‌دهیم تا هر چه زودتر لارنس آزاد شود.» صدای عاجزانه خانم ترمین آدم را عصبانی می‌کرد. شاید سفیر از اینکه پیش تروریستها بود خوشحالتر بود. زن سفیر پرسید: «چرا باید حالا بدزدندش؟ ما چهارم این ماه مهمانی داریم.» و در همان حال با ناراحتی لب پایینی‌اش راگاز گرفت. دیپلمات اهمیتی نداد. لارنس هم هیچ وقت از جشنهای باشکوه زنش خوشش نمی‌آمد.

استفاده ریزبافت نویسنده از شیوه‌های فنی در فصل آغازین ـ که بعدا در رمان به شکلی مفصل از آنها استفاده خواهد کرد ـ باعث می‌شود که خواننده در فصلهای دیگر، ناگهان با شیوه‌های جدیدی روبرو نشود و یکه بخورد. نویسنده هرگز نباید اجازه دهد خواننده رمان را کنار بگذارد و از خود بپرسد: «چرا نویسنده این کار را کرده؟»

۲۷. استفاده از گفتگو برای آماده‌سازی

برای آماده‌سازی اغلب از گفتگو استفاده می‌کنند. شخصیتها معمولا برای ایجاد ارتباط، بیان خویشتن و قانع کردن دیگران، حرف می‌زنند. به علاوه می‌توانند نهال داستان و روابط احتمالی آینده را در عمل داستانی زمان حال بکارند.

مثال: دو قاتل مشغول صحبت‌اند: «انگار کولاك ناجوری راه افتاده. فکر می‌کنی جیمی بتواند بیاید روی آب؟»

ـ «نه، بیست و پنج کیلویی زنجیر دورش پیچیدم.»

ـ «باید پنجاه کیلویش می‌کردی. این کولاك ناجور می‌آوردش بالای آب.»

صحنه کامل، دو هدف را برآورده می‌کند:

الف) داستان را در زمان حال پیش می‌برد.

ب) خواننده را برای حادثهٔ مهمتر بعدی آماده می‌کند.

مثال: به مکانیسین الکلی هواپیما هشدار می‌دهند که اگر یك بار دیگر سر کار مست کند، اخراجش می‌کنند. به او ماموریت می‌دهند که هواپیمای باری را که حامل مواد منفجره حساس است بازرسی کند. او ضمن انجام کار، با تمایل شدید مشروبخواری‌اش مبارزه می‌کند. و با دستانی لرزان مخزنهای اکسیژن اضطراری را پر و پیچ و مهره‌ها راسفت می‌کند و به نقاط اصطکاك، روغن می‌زند. کارش تمام می‌شود و خوشحال است که بر میل شدیدش غلبه کرده است.

هدف عمده صحنه بالا این است که نشان دهد مکانیسین می‌تواند با تمایل مشروبخواری‌اش مبارزه کند. و هدف فرعی آن افشای این نکته است که وی موقع مبارزه علیه تمایل مشروبخواری‌اش بی‌مبالات است و بعدا هواپیمای باری سقوط می‌کند.

آماده‌سازی تاثیری پیونددهنده نیز دارد وموجب پیوستگی داستان یا رمان می‌شود. وقتی صحنه‌ای خبر از وقوع صحنه دیگری می‌دهد، صحنه بعد نیز یادآور صحنه قبل است. و این، گذشته و حال را در جریانی پیوسته، به هم متصل می‌کند. و با وجود اینکه صحنه‌های رمان به طور مستمر و کم کم ظاهر می‌شود اما تاثیرش این است که گویی همه با هم رخ می‌دهد و مثل تجربه‌ای کامل است.

۲۸. استفاده از تصاویر برای توصیف نگرشها

از تصاویر[۴] مثل تشبیه و استعاره، برای واقعی‌تر کردن صحنه استفاده می‌کنند. تصاویر بر جزئیاتی که احتمالا در وضعیت عادی در میان دیگر جزئیات گم می‌شوند تاکید می‌کند. بیان تصویری جزئیات به جزئیات دیگر نیز به طور ضمنی اشاره می‌کند: **«تیرها همچون کولاکی از برف و باران از دیواره دژ باریدن گرفت.»**

در اینجا دیگر نیازی به توصیف کمان، پرتاب تیر، کماندار و دژ نیست.

تصاویر جلوه نثر عادی را دوچندان می‌کند. به علاوه بدون آنکه نیازی به توضیح و دخالت نویسنده باشد، طرز نگرش اشخاص رانیز بیان می‌کند.

«ابرها در آسمان حرکت می‌کردند» به گیرایی جملهٔ **«ابرها مثل سبدهای رختشویی خاکستری خودشان را در آسمان پیش می‌کشیدند»** نیست. چه، در این حالت نویسنده جزئیات عادی را جالبتر بیان و حال و هوایی تازه نیز خلق کرده است.

جملهٔ **«وقتی مرد صحبت می‌کرد، بینی‌اش مثل انگشتی پت و پهن دائم به شماسقلمه می‌زد»** دارای تصویری دقیق‌تر از جمله **«بینی مرد پهن بود»** یا **«مرد بینی پهنی داشت»** است.

از تصاویر گزیده و به اختصار استفاده کنید. از جملهٔ **«آلبرت به گوشه خیابان نگاه کرد. تیر چراغ برق پیاده‌رو مثل کارگران دوره‌گرد و نزار می‌ماند»** معلوم می‌شود که آلبرت غمگین و افسرده است. اما اگر تصویر راتغییر دهیم، حالت آلبرت نیز تغییر می‌کند: **«تیر چراغ برق پیاده‌رو مثل دلقك لاغری که روی کره‌ای درخشان تعادلش را حفظ کرده است بود.»** در اینجا آلبرت شاد و سرحال است. از آنجا که تیر چراغ برق از جمله اصلیترین تاسیسات ثابت خیابانهای شهر است، احتیاجی نیست نویسنده تاسیسات ثابت دیگر خیابان را نیز مثل صندوق پست، سنگ جدول، درها و ایوانهای سرپوشیدهٔ خانه‌ها، توصیف کند تا خیابان باورکردنی به نظر آید. چرا که خواننده خود جاهای خالی را با استفاده از همین اشاره ضمنی پر خواهد کرد.

اما اگر در یك جمله جزئیات مادی و در جمله بعد حالت شخصیت را توصیف کنیم ضمن اینکه دچار اطناب شده‌ایم بین صحنه و شخصیت جدایی انداخته‌ایم:

مثال (توصیف جزئیات مادی): آلبرت به گوشهٔ خیابان نگاه کرد و تیر چراغ برق را دید. (وصف حالت شخصیت) احساس افسردگی کرد.

اما توصیف جزئیات مادی و حالت شخصیت با استفاده ازتصویر و در یك جمله، آنها را در جمله‌ای کوتاه به هم پیوند می‌دهد.

مثال: آلبرت تیر چراغ برق را که مثل کارگر دوره گرد نزار در گوشه خیابان بود دید.

نویسنده با آمیختن جزئیات مادی و حالت شخصیت در یك جمله، شخصیت و صحنه را یکی می‌کند. و به جای دو جمله با یك جمله آن دو را وصف می‌کند. چراکه اگر بتوان جمله زائدی را حذف کرد، درنگ جایز نیست.

۲۹. معرفی مجدد اشخاص مرده

نویسنده می‌تواند برای معرفی مجدد اشخاصی که سالها و از حدود صدصفحه یا بیشتر از رمان ناپدید می‌شوند، از شیوه سریالهای قدیمی استفاده کند.

در دهه ۱۹۲۰ قهرمان زن را همیشه به ریل راه‌آهن می‌بستند و قطار غول‌پیکری را نشان می‌دادند که به سرعت نزدیك می‌شود تا او را له کند اما درست قبل از تصادم قطار با زن، آن قسمت از سریال تمام می‌شد و هفته بعد سریال با مروری بر پایان قسمت قبلی، آغاز می‌شد و صدایی آنچه را که گذشت، روایت می‌کرد. و سپس قسمت جدید سریال شروع می‌شد و قهرمان زن

ازمرگ حتمی نجات و سریال ادامه پیدا می کرد. همین شیوه را می توان برای معرفی مجدد اشخاصی که سالها (و صفحه‌ها) ناپدید می شوند و بنا به ضرورت داستان، باید دوباره در رمان ظاهر شوند به کار برد.

مثال: لیتل پیتر در ساختمانی که آتش گرفته محبوس شده است عمویش جان پیج با سرعت به درون ساختمان می رود و پسر را از پنجره به پایین پرت می کند تا کسی او را بگیرد. ساختمان فرو می ریزد و جان پیج ظاهرا کشته می شود.

اما نویسنده می خواهد دوباره او را در داستان ظاهر کند. چرا که بازگشت او تاثیر مهمی بر داستان و روابط اشخاص می گذارد. ولی برای اینکه تجدید حیات وی را پس از بیست سال باورکردنی جلوه دهد، از شیوه «صدای راوی روی فیلم» برای معرفی مجدد او استفاده می کند:

مثال (روایت نویسنده): جان پیج در آتش سوزی ساختمان در آن شب وحشتناك بیست سال قبل، کشته نشد. انفجاری او را از شکاف کف اتاق به پایین پرت کرد و دوطبقه پایینتر به درون که‌ای از سبدهای رختشویی و آشغالها افتاد که همه روی سرش آوار شد و آن زیر برایش فضای خالی ایجاد کرد و زنده ماند. اما انفجار ضربه‌ای مغزی به او وارد کرد و به فراموشی عمیقی دچار شد. سینه مال از ساختمان بیرون آمد. بیست سالی در کشور سرگردان بود. اما سه هفته قبل با اتوبوسی در فیلادلفیا تصادم کرد و حافظه‌اش را بازیافت. جلوی ماشینی را گرفت و به خانه آمد و...

اما باید صحنه‌ای که ظاهرا جان پیج در آن کشته شده، نمایشی و به یادماندنی باشد تا، وقتی که خواننده صدصفحه بعد آتش سوزی ساختمان را به یاد می آورد و می فهمد که او نمرده است، ظهورش را باور کند و بپذیرد، و داستان جان پیج همچنان ادامه پیدا کند.

۳۰. اشخاص باانگیزه‌های نامشخص

انگیزه‌های شخصیتهای اصلی برخی از داستانهای کوتاه عمدا نامشخص است. در این هنگام شخصیت انگیزه‌های اعمالش را به زبان خودش و یا از طریق افکارش افشا نمی کند. به خصوص که ممکن است خود شخصیت گیرا نباشد بلکه تاثیر کارش بر دیگران مهیج و حوادثی را که به وجود می آورد نمایشی تر و پرمعنی تر از هویت واقعی‌اش باشد. به زبان دیگر شخصیت او تازمانی که گمنام است جالب است.

داستان: یکی از ساکنان مجاور بانك وارد بانك محلی می شود و با تفنگ ساچمه‌ای و زور و تهدید، از بانك سرقت می کند. اما زنگ خطر به صدا درمی آید و او نه نفر را به گروگان می گیرد و تقاضای آزادی خودش، پول و هواپیمایی برای رفتن به برزیل می کند.

اما چرا این مرد که می گویند آرام و موقر است و از وقتی که زن و سه بچه‌اش ترکش کرده‌اند تنها زندگی می کند، ناگهان دست به این عمل جنایتکارانه می زند؟ نویسنده فقط از بیرون انگیزه‌های شخصیت را بررسی می کند. او ضمن پیش بردن حوادث می گذارد شخصیتهای دیگر داستان، انگیزه‌های سارق را بیان کنند.

مثال (داخل بانك): «چرا این کار احمقانه را می کند؟»

«آن پرستاره که در بیمارستان کار می کرد یادت می آید؟ شنیدم رفته برزیل. با هم سر و سر داشتند.»

«آره، یادم است. در بیمارستان پرستار استیو بود.»

ناگهان مدیر بانك التماس کنان گفت: «استیو با این پول نمی توانی زن و بچه‌هایت را برگردانی». استیو تفنگ را در دستش فشرد.

«تو معتاد نیستی استیو؟» انگشتان رنگ پریده استیو ماشه را لمس کرد.

(بیرون از بانك): «قربان همین الان اطلاعات کامپیوتری راجع به استیو رسید. از سربازان اعزامی به ویتنام بوده. سابقه بیماری روانی هم داشته. یك بار هم دیوانه شده.»

شاید خواننده هرگز به طور کامل انگیزه واقعی استیو را از سرقت از بانك نفهمد، اما این مهم نیست. چون تا وقتی استیو رانمی شناسند شخصیتی گیرا و نمایشی است. اگرنویسنده به ذهن او رسوخ کند شاید بفهمیم که او معتاد، عاشق‌پیشه یا شاید صرفا آدم کودنی است. اما اهمیت شخصیت او در گمنامی اوست. داستان می خواهد به اشخاص دیگر و اینکه چگونه اعمال استیو زندگیشان راتغییر می‌دهد بپردازد.

۳۱. عادت نویسندگی

فقط تعداد کمی از نویسندگان حرفه‌ای یا مبتدی اشتیاقی دائمی به نوشتن دارند. چون بسیاری از چیزها حواس راپرت می کند و نویسنده را از حالت خلاقیت بیرون می آورد. خانواده، شغل، افسردگیها، تفریحات، احساس پوچی... مسابقات بولینگ،...، گردش دسته جمعی، تلویزیون و غیره.

تنها راه مبارزه با این چیزها که مخل کار نویسندگی هستند، تقویت قوای خود با سنگر گرفتن در استحکامات نفوذناپذیر «عادت به نوشتن» است.

اگر هر روز و با عزمی جزم ننویسید، هیچگاه نویسنده حرفه‌ای و مادام العمر نخواهید شد. نویسنده خودش کارفرمای خودش است و شخصیت خودش هر روز او را به نوشتن وامی دارد. سرمایه گذاری او نیز مثل شرکتهای واقعی که متعهد به پیشرفت کار و سوددهی هستند، نهایتا سود می دهد.

باید هر روز ـ به جز در مواقع پیشآمدهای اضطراری ـ نوشت. نویسنده‌ها مرخصی استحقاقی ندارند.

در صورت امکان باید هر روز در زمانی مشخص و جایی ثابت نوشت. جای نوشتن نویسنده باید محرابش باشد و در آن از دنیا فارغ شود. وقت نوشتن باید آنقدر برای زندگی نویسنده حیاتی و طبیعی باشد که به بقیه چیزهای مخل نوشتن همچون تهدیدی جدی علیه آسایشش بنگرد. ممکن است این گفته به نظر تعصب آمیز، سهل انگارانه و بی رحمانه بیاید، ولی این طور نیست. چرا که اگر کسی سعی کند وکیلی، پزشکی، لوله کشی، کشیشی یا نوازنده‌ای را از کار باز دارد، او را با بی رحمی تمام ادب می کنند.

نویسنده باید عادت ثابت و منظم نوشتن را در خود به وجود بیاورد تا این عادت او را مجبور به نوشتن کند. باید ننوشتن برای او سخت تر از نوشتن باشد.

۳۲. رمان معما، جنایی، پرانتظار و جاسوسی

پایه گذار داستان معما، جنایی، پرانتظار یا جاسوسی ادگار آلن پو[۵] نبوده است. سرچشمه این نوع داستان به اساطیر یونانی باز می گردد. اودیسه[۶] و انجیل نیز آن را کامل کردند و امروزه نیز این نوع داستان همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. تیسوس[۷] نمی گذارد مینوتور[۸] با آن اشتهای حیوانی‌اش آریادنی[۹] را بخورد. داود که شیفته بتشبع[۱۰] است، یوریا[۱۱] را به کام مرگ (جنگ) می فرستد. بسیاری از قصه‌های چاسر[۱۲] و نمایشنامه‌های شکسپیر (هملت، اتللو و مکبث) نیز جزو همین نوع ادبی هستند. نویسندگان آنها نیز شیوه‌هایی را به کار می بستند که هنوز داستان نویسان از آن استفاده می کنند.

این نوع داستان به لحاظ شکلی ساده است اگرچه ممکن است شیوه‌ها و شگردهای طرح بندی آن که درچارچوب همین شکل صورت می گیرد، پیچیده باشد. برای نوشتن آن باید برخی از راهنماییهای اساسی را به کار بست، سپس با مهارتهای شخصی خود آن را اصلاح کرد و بعد بنا به ضرورت و فی البداهه خلاقیتهایی در آن انجام داد. اما راهنماییها، قانون نیست، بلکه صرفا سنتهایی ماندگار است که در طی قرون کارآیی خود را نشان داده است.

الف) هر اتفاقی چه کوچك و چه بزرگ، که در داستان روی می دهد باید با طرح داستان ارتباط داشته باشد. پسزمینه‌های زائد و بی‌ربط را حتی اگر هم جذاب باشد، باید از داستان حذف کرد. همه مطالب باید طرح و داستان را تقویت کند.

ب) قهرمان یا قهرمان زن (کارآگاه، مامور تحقیق یا ناظر بی گناه) باید ارتباط یا پیوندی با صحنه داستان داشته باشد تا داستان باورکردنی شود: کارآگاه: سابقه پلیس بودن، پزشك: بیمارستان. وکیل: دادگاه. مامور تحقیق بیمه: شرکتی بزرگ، مشتری ثروتمند و غیره. و این باعث می شود تا شخصیت اصلی و خواننده در به در دنبال شناسایی آنها نباشد.

ج) جنایات پیش پاافتاده دیگر کسی را مسحور و متوحش نمی کند. اکنون، روزنامه‌ها اخبار جنایاتی را درج می کنند که خشنتر و خونینتر از داستانهای جنایی نویسندگان است. به همین دلیل هم امروزه، رمانهای جنایی نباید به جنایات پیش‌پا افتاده بسنده کنند، بلکه داستان را باید براساس قتلها و اتفاقهای بسیار خاص و مهم بنا نهاد. [اینك در جامعه آمریکا] دیگر همجنس‌بازی، خیانت درزناشویی و حتی زنای با محارم تخلفاتی معمولی به حساب می آیند. باید در داستان قتلهای زیادی رخ دهد. تجدید فعالیت گروهی

فاشیستی یا تروریستی که دولتی محافظه کار را تهدید می کند، خیانت به منافع ملی و نابودی جهان با بمبهای اتمی حرارتی، داستانهای قابل قبولی هستند. هرچه جنایت تکان‌دهنده‌تر و فاجعه‌آمیزتر باشد، احتمال چاپ شدن آن نیز بیشتر است.

د) بهتر است داستان را با قتلی هولناك یا تهدیدی وحشتناك علیه جهان آغاز کنیم. در ضمن همیشه باید برای حل جنایت و رفع تهدید از جهان محدودیتی زمانی مشخص کرد. چرا که در غیر این صورت شخصیت اصلی می تواند با احتیاط و بدون عجله نقش خود را ایفا کند حال آنکه باید به ستوه بیاید و با دستپاچگی و دیوانه‌وار عمل کند.

هـ) لزومی ندارد شخصیت (یا اشخاص) اصلی بلافاصله همدلی خواننده را برانگیزد یا گیرا باشد. اینك دوران ضدقهرمان (زن یا مرد) نیز هست. شاید در ابتدا شخصیت اصلی پذیرفتنی‌تر از شخصیت (یا اشخاص) پلید باشد. شخصیت اصلی باید کمی بعد و فقط موقعی که تاثیر عمیق جنایت و علت تعقیب کردن او آشکار شد همدلی خواننده را برانگیزد.

یکی از شگردهای پرکشش خط طرح، در خطر بودن زندگی قهرمان (زن یا مرد) است. حتی شاید قهرمان را شدیداً مجروح کنند اما همیشه بالاخره بهبود می یابد.

و) نقشه جنایت هولناك را باید از پیش بریزند. داستان زنی که هنگام مشاجره و در حالت مستی شوهرش را می کشد و راننده‌ای که کسی را زیر گرفته وفرار کرده است و حالا در به در دنبالش می گردند، پیچیده نیست. جنایت از پیش طراحی شده عمدی است و پیچیدگیهای لازم را برای گسترش و تبدیل به خط طرح‌های داستانی جذاب دارد.

ز) بین شك و انتظار و غافلگیری باید تعادل باشد. شاید هویت قاتل یا نابودگران در ضمن تعقیب و جستجو معلوم شود، اما سؤال باید این باشد که «قاتل بعد از این چه کسی را خواهد کشت؟» یا «آیا او بالاخره جهان را نابود خواهد کرد؟» وقتی خواننده جواب را پیدا کرد، باید قربانی و علت قتل را تغییر داد یا از آن طرف، تدبیر دیگری برای نجات جهان مطرح کرد. شك و انتظار در داستان براساس اتفاقی قابل پیش بینی شکل می گیرد، اگر چه خواننده نمی‌داند که آن اتفاق چگونه رخ خواهد داد. بنابراین اگر قرار است قهرمان (زن یا مرد) بمیرد باید گذاشت تا سرانجام بمیرد.

میزان موفقیت داستان معما، جنایی، پرانتظار یا جاسوسی بسته به آن است که نویسنده تا چه حد بتواند به ما بقبولاند که در خانهٔ مجاورمان قاتلی زندگی می کند یا اگر جلوی این اشخاص پلید را نگیرند، دیگر فردایی نخواهد بود.

۳۳. احساسات عام

باید شخصیتهای رمان تاریخی یا معاصر را احساسات عامی که همدلی خواننده را برمی انگیزد به هیجان آورد. احساسات عام همان عواطف تغییر ناپذیر انسانی است و ربطی به قرنی که مردم در آن زندگی می کنند ندارد. این احساسات خواننده را با گذشته پیوند می‌دهد و همحس می‌کند.

اگر رمان بر شباهتهای عام تکیه نکند ضمن اینکه اعمال و درگیریهای شخصیتهای آن باور کردنی نخواهد بود، ماهرانه نیز نوشته نشده است.

افکار شخصیتها را همیشه زمان شکل می‌دهد که آن هم بستگی به فلسفهٔ غالب و نظام اخلاقی ـ فرهنگی خاص دارد. اما احساسات عام انسانی مافوق زمان است و در هیچ قرنی تغییر نمی کند: حس شور و سودا، شهوت، تنفر، عشق، جاه‌طلبی، حسادت، ترس و پرستش پروییها و رومیهای باستان به لحاظ کیفیت و شدت، فرقی بااحساسات امروزی ما ندارد. تنها تفاوت آنها در این است که چه چیزی این احساسات عام را در هر شخصی برمی‌انگیزد.

اگر نویسنده عواطف شخصیتهایش را براساس این احساسات عام بنا نهد، خوانندهٔ امروزی را با همه دورانها پیوند می‌دهد.

مثال: جولیوس سزار راسیاستمداران جاه‌طلب و تشنهٔ قدرت ترور کردند. ابیراهام لینکلن را نیز سیاستمداران جاه‌طلب و تشنهٔ قدرت کشتند. ایندیرا گاندی را هم سیاستمداران تشنهٔ قدرت و جاه‌طلب ترور کردند.

بین این ترورها قرنها فاصله بوده است، اما عاملان همهٔ آنها جاه و قدرت طلبان سیاسی بودند. ممکن است علت فلسفه، اخلاق و جاه‌طلبی سیاسی، اوضاع و احوال فرهنگی خاص باشد، اما اشتیاق شورانگیز افراد عیناً یکی است، و باز احتمال دارد لباسها و آداب غذاخوری مردم قرنی دیگر در نظر خواننده عجیب باشد اما او همیشه می‌تواند با عواطف شخصیتها احساس همدلی کند، چون خوانندهٔ این قرن نیز همان احساسات عام را دارد.

۳۴. فصل بندی

فصل در حقیقت جداسازی مؤکد دو قسمت ازرمان از هم است و داستان را از یك مکان و زمان به مکان و زمان دیگری می برد.

فاصله‌گذاری (درحد یك سطر، بین دو قسمت از صفحه‌ای واحد) نیز همین کار را انجام می‌دهد اما با تأکیدی کمتر؛ چرا که دو قسمت داستان را به نحوی اساسی ازهم جدا نمی کند.

اگر نویسنده بخواهد پنج سال از زمان را حذف کند، فصل بندی مقبولتر از فاصله‌گذاری است. چه، در این صورت خواننده مجبور می شود ورق بزند یا به صفحهٔ بعد نگاه کند و این یعنی تغییر بصری کامل.

اما فاصله‌گذاری بین دو صحنه‌ای که پنج سال با هم اختلاف زمانی دارند، دو صحنه را کاملا ازیکدیگر جدا نمی کند. در این حالت جداسازی مؤکد نیست و قدرت نمایشی قسمت اول، از این فاصله عبور می کند. بهترین موقع استفاده از فاصله‌گذاری زمانی است که بخواهیم دو صحنه را ضرورتاً و به نحوی از هم جدا کنیم که در مسیر جریان نوشته و استمرار عمل داستانی وقفه نیفتد.

لازم نیست فقط وقتی که می خواهیم فاصلهٔ زمانی طولانی را حذف کنیم، از فصل‌بندی استفاده کنیم؛ گاهی ممکن است اختلاف زمانی بین دو فصل فقط سه دقیقه باشد. اما این نوع فصل بندی را هنگامی به کار می گیریم که بخواهیم برتغییر مسیر داستان تأکید وضع جدیدی را آغاز کنیم.

مثال: قطار مسافربری نمی تواند متوقف شود و با سرعت به طرف ایستگاهی که قطار دیگری در آنجا توقف کرده، می‌رود. تصادم حتمی است، همهٔ مسافران هراسان و وحشت زده‌اند.

اگر نویسنده بخواهد بگذارد هر شخصیتی در قطار داستان خودش را تعریف کند، به هر شخصیتی با استفاده از تعداد زیادی فاصله‌گذاری سریع، مدت کوتاهی می پردازد و بعد به سراغ شخصیت دیگری می‌رود. و این تعویض سریع شخصیتها و تغییر سریع داستان با سرعت قطار هماهنگ است.

اما اگر نویسنده بخواهد زمان و مکان را تغییر دهد، ابتدا با رساندن قطار به یك سربالایی نسبتاً تند، از سرعت قطار می کاهد و سپس برای اینکه نشان دهد سرپرست ایستگاه و گروههای امداد پزشکی چه می‌کنند، فصل راتغییر می‌دهد. و بعد وقتی صحنهٔ (فصل جدید) تمام شد با استفاده از فاصله‌گذاری، دوباره سراغ قطار می‌رود و کارهایی را که مردم با دستپاچگی بیشتری در قطار انجام می‌دهند شرح می‌دهد.

۳۵. سخنرانی طولانی

خواندن صحبتهای مفصل یك شخصیت بسیار خسته کننده است و ازبار نمایشی داستان می‌کاهد.چرا که سخنرانی بسیار طولانی شخصیت درنظر خواننده مانند کلماتی مکتوب است.

مثال: نامزد ریاست جمهوری مشغول سخنرانی برای اجتماعی از مخالفانش است. او در دو انتخابات گذشته شکست خورده است و این آخرین فرصت اوست. باید پنج وعده انتخاباتی را در میان مردم جا بیندازد و نیز اجتماع را طرفدار خود کند. اگر این بار شکست بخورد حزب او را طرد خواهد کرد و به عنوان یك دائم‌الخمر [حیات سیاسی‌اش] خاتمه خواهد یافت.

خواننده با اینکه مجبور است سخنرانی کامل را عینا بخواند اما در واقع صحبتها را نمی‌شنود بلکه نثری مکتوب را می‌خواند. به علاوه در این حالت واقعیتی مادی: اجتماع مردم محو می شود. نویسنده برای خلق الگوی سخنرانی درست، مسائل سیاسی را به نحوی صریح و یکنواخت از زبان سخنران بیان می‌کند. و عناصر شخصیت و موقعیت را برای مدتی طولانی کنار می‌گذارد. و باز نویسنده نمی تواند از کانون توجهی سیار استفاده کند و در سالن سخنرانی بچرخد و اتفاقاتی را که گوشه و کنار روی می‌دهد در داستان بیاورد. از طرفی نمی تواند تاثیر سخنرانی را بر روی شنوندگان نیز نشان دهد.

اما می‌تواند با استفاده از جملات معترضه، پنج وعده انتخاباتی را در بین مطالب بگنجاند و در ضمن از نوشتن سخنرانی مفصل و خسته‌کننده نیز اجتناب کند.

ابتدا می تواند با ذکر چند سطر از سخنرانی، مشخص کند که کسی مشغول سخنرانی است و بعد سخنرانی را به شکل گفتگو درآورد و حرفهای سخنران را بیان کند، می‌تواند یکی از وعده‌ها را در سخنرانی بیاورد و وعده دیگر را با توصیف سخنرانی، ارائه دهد (شرح وضعیت).

مثال: «خانمها، آقایان! من در برابر هیبت وظیفه سنگین روی پا ایستادن ملت ـ که از وضع اقتصادی به زانو درآمده ـ با قامتی افراشته و در دژ امنیت، احساس کوچکی می‌کنم. زمان، زمان وحدت ما...»

هزاران صورت پیش رویش را به شکلی محو می‌دید. وقتی گفت که اولین اقدام مترقی‌اش متوقف کردن تمام برنامه‌های رفاهی بخش خصوصی و تاسیس کارگاههایی برای شهروندان تنگدست است، فکر کرد: «هنوز مجذوب نشده‌اند». از پشت سر صدای تِق‌تِقی شنید. مدیر مبارزه انتخاباتی‌اش داشت علامت می‌داد که با تانی صحبت نکند و تندتر حرف بزند.

«... و می‌دانید که من طرفدار سنتهای قانون اساسی هستم: خانواده، تقدس، احترام مقام مادر و همه آن اصولی که در دامن مادر زحمتکشم آموختم...»

نماینده‌ای از زنان داد زد: «آفرین ساموئل!» و بعد دید که چند نفر دارند مشروب می‌نوشند و بطری مشروب را دست به دست می‌چرخانند. فکر کرد: «خدایا چطور می‌توانم سریعا مجذوبشان کنم.» داد زد: «امریکا یعنی یکی برای همه و همه برای یکی.» احساس کرد بعضیها تازه می‌خواهند گوش کنند. مشتانش را در هوا تکان داد و وعده داد که با مخالفان آشوب‌طلب همچون جانیان خائن رفتار خواهد کرد. احساس نیرو و قدرت کرد. عده‌ای برخاستند و کف زدند. با مشت روی میز کوبید. حس کرد همچون سلحشوران راه حق است.

«... اینک زمان مناسب فرا رسیده است و نباید فرصت را از دست داد. یا با اتکای به خود به اوج عزت دست خواهیم یافت یا در لجنزار میانه حالی فرو خواهیم رفت. خلع سلاح عمومی دیگر موضع سیاسی قابل اجرایی نیست...»

باید این شیوه را بارها ادامه داد تا بتوان پنج وعده سیاسی را لابلای مطالب گنجاند. از صحنه باید علاوه بر بیان سخنرانی، برای کاوش در شخصیت سخنران و نشان دادن فشار روحی موقعیت خردکننده او نیز استفاده کرد. نویسنده می‌تواند با استفاده از شرح وضعیت‌های متعدد، تاثیری نمایشی نیز ایجاد کند. و برای این کار می‌تواند مستمعین، افراد جایگاه ویژه، واکنش مخالفان سخنران و حتی مزدوری را که آمده تا سخنران را موقع صحبت درباره آخرین وعده‌اش ترور کند، توصیف کند. همه این اتفاقها موقع سخنرانی شخصیت رخ می‌دهد.

اگر سخنرانی توام با بیان رفتار انسانی، شرح موقعیت، تشدید روابط و اوجگیری درگیری بود، آنگاه جزئی از کل حوادث صحنه است.

۳۶. در انتظار جواب ناشر

اعصاب خردکن‌ترین زمان زندگی نویسنده، موقعی است که رمانش را برای ناشری می‌فرستد و منتظر جواب می‌شود. در این هنگام تخیل و خلاقیتش عذابش می‌دهد و اضطراب و افسردگی مانند میخهای زنگزده‌ای است که با چکش بر مغزش می‌کوبند.

نویسنده دائم فکر می‌کند که رمانش را به دلایل متعدد رد می‌کنند. و اگر یك ماه بگذرد و جوابی به او ندهند دچار دغدغه ذهنی دیگری می‌شود: حتما دستنویس رمانش را اداره پست گم کرده. آنگاه دیوانه‌وار پرس و جو می‌کند و وقتی مطمئن می‌شود که دستنویس رمان به دست ناشر رسیده است، دوباره شروع به دلیل‌تراشی‌های احمقانه می‌کند: «حتما رمان بدی است و نمی‌خواهند مرا برنجانند»، «یکی آن حرف مراگوش کرده و ناشران اسم مرا در فهرست سیاه خودشان گذاشته‌اند»، «حتما رمان جلوتر از زمان خودش است»، «حتما رمان از زمان عقبد است»، «حتما از جوهر نامرئی استفاده کرده‌ام و صفحات دستنویس دوباره سفید شده» و...

اما هیچوقت نویسنده فکر نمی‌کند که رمانش عالی است و ناشر نه تنها آن را با غرور به عنوان «آخرین کشف ادبی» دست به دست می‌چرخاند، بلکه دارد در مورد مبلغ پیش‌پرداخت به نویسنده نیز تصمیم می‌گیرد.

تنها راه موثر برای احتراز از این نوع اضطراب و افسردگی، نوشتن رمانی جدید است. با این کار آنقدر فکرمان به اثر جدید مشغول می‌شود که تمام نگرانیمان بابت رمانی که قبلا نوشته‌ایم از بین می‌رود.

حرفه نویسندگی در تنها رمان نویسنده خلاصه نمی‌شود. چرا که او قرار است عمری به این حرفه مشغول باشد. نویسنده ضمن اینکه درباره فنون حرفه‌اش مطالعه می‌کند، باید درباره زندگی خودش و اعماق پنهان روحش نیز به بررسی و مطالعه بپردازد. و باید بداند که همواره ترسهای خیالی بیش از ترسهای واقعی آدمی را متوحش می‌کند. و وقتی رمانش را برای چاپ پیش ناشری فرستاد، هیچ راهی برای فهمیدن اینکه با رمانش چه می‌کنند نیست.

نویسنده نباید نوشتن رمان جدیدش را تا مشخص شدن وضع انتشار رمان قبلی‌اش به عقب بیندازد. شاید این کارها طول بکشد. نباید چند ماه را با حالتی افسرده و مضطرب تلف کرد، بلکه باید این مدت را با نوشتن رمانی جدید پشت سر گذاشت.

۳۷. مزیت استفاده از چند زاویه دید

برتری چندزاویه دید[۱۳] (زاویه دید شخصیتهای مختلف) بر **زاویه دید اول شخص مفرد** (من راوی) در این است که نویسنده می‌تواند از کانون توجهی سیار استفاده کند. درزاویه دید اول شخص ما فقط تصورات و اطلاعات راوی را درباره شخصیتهای دیگر، می‌دانیم. به علاوه راوی فقط می‌تواند اتفاقهایی را که می‌بیند بیان کند و آنچه را که نمی‌بیند فقط حدس بزند.

با به کارگیری چندزاویه دید می‌توان شخصیتها را از طریق واکنشهایشان بیشتر کاوید. و باز همزمان شاهد اعمال شخصیتهای مختلف در مکانهای متفاوت بود و داستان را با استفاده از نمایش شخصیتهای جامع و متعدد دیگر، با تنوعی بیشتر بسط داد.

زاویه دید اول شخص: فقط باید ۲۳ برگ پرسشنامه دیگر را پر می‌کردم و ۴۳ دقیقه بعد در خانه بودم. به عقب تکیه دادم و لبخند زدم. احتمالا برنیس جلوی تلویزیون نشسته، منتظر من بود. به من خیلی احتیاج داشت. برده من بود.

زاویه دید سوم شخص: برنیس خمیازه‌ای کشید و نگاهی به ساعت روی میزی کرد. با ناراحتی لبانش را جمع کرد. هاروی ۳۲ دقیقه دیگر در خانه بود... رو به وین[۱۴] کرد وگفت: «عزیزم. دیگر وقتش است که بروی». وین باخشنودی سری تکان داد.

راوی اول شخص صرفا می‌تواند افکار و احساساتش را افشا کند و واکنش دیگران را حدس بزند. اما استفاده از زاویه دیدهای متعدد امکانی است تا با آن ذهن خودآگاه چند شخصیت را در صحنه‌ای واحد، بکاویم. و چون کانون توجه، سیار است، می‌توانیم به راحتی از شخصیتی به شخصیت دیگر بپردازیم.

زاویه دید اول شخص: زنم خیلی مهربان شده بود. غذا را آماده کرده و روی میز چیده بود. بعْد از دعوای مفصل دیشب عجیب بود. شاید اصولا زنها آدمهای عجیبی باشند. به کابینت تکیه داده بود و لبخند می‌زد. اما کمی دستپاچه بود و دائم دستش را به پشتش می‌برد. گفتم: «چیه؟ بنشین». گفت: «هیچ چیز، پشتم کمی درد می‌کند.»

زاویه دید سوم شخص: زن سعی می‌کرد با مهربانی رفتار کند. غذا را آماده کرده و روی میز چیده بود. اما کمی دستپاچه بود. درحالی که به کابینت آشپزخانه تکیه داده بود فکر کرد: یعنی چاقو را می‌بیند. مرد از اینکه غذا مرتب و منظم روی میز چیده شده بود، ذوق‌زده شده بود. رفتار زنش کمی غیرعادی بود و هی دستش را به پشتش می‌برد. فکر کرد: «حتما از دعوای دیشب خجلت‌زده است و هدیه‌ای را که برایم خریده، پشتش قایم کرده.» گفت: «چیه؟ بنشین»

زاویه دید اول شخص صمیمانه‌تر و متمرکزتر است اما زاویه دیدهای متعدد داستان را با تنوع بیشتری پیش می‌برد و ذهن هشیار شخصیتهای بیشتری را می‌کاود. به علاوه در این شیوه محدودیت مکانی نیز نداریم.

۳۸. رجوع به گذشته در برابر یادآوری

رجوع به گذشته، بازگشتی به قبل و بیان صحنه کاملی از زندگی گذشته شخصیت است. اما یادآوری نکته‌ای گذراست که یك لحظه به ذهن خودآگاه شخصیت خطور می‌کند. رجوع به گذشته، شخصیت را کاملا از حال به گذشته می‌برد. اما یادآوری لحظاتی شخصیت را به یاد گذشته می‌اندازد اما او را به گذشته منتقل نمی‌کند. خواننده رجوع به گذشته، به یادش می‌ماند اما یادآوری آنقدر زودگذر است که تاثیری ماندگار بر ذهن خواننده نمی‌گذارد.

داستان: زن آوازه‌خوان سیار کلیسا ضمن سفرش به سرتاسر کشور با قماربازی آشنا می‌شود و تحت تاثیر وسوسه‌های او قرار گرفته، پیشش می‌ماند... اما وجدانش همواره عذابش می‌دهد.

رجوع به گذشته: زن آوازه‌خوان تنهاست و مرد مشغول قماربازی است. نویسنده به زندگی گذشتهٔ زن رجوع می‌کند. زن در دفتر کشیش است. کشیش به او هشدار می‌دهد که: «مردها سعی می‌کنند برای عیاشی

و تمایلات پستشان با تو طرح دوستی بریزند.» و او احتمال چنین پیشآمدی را نمی‌دهد. اما حالا می‌فهمد که غرورش باعث سقوطش شده است

یادآوری: زن از اینکه پیش قمارباز بماند ناراحت است. یاد هشدار پدرش راجع به قماربازان جذاب می‌افتد.

نه فصل یا چهل و پنج صفحه جلوتر قمارباز، فحاش و خشن می‌شود. زن آوازه‌خوان می‌خواهد ترکش کند.

یادآوری هشدار پدر، انگیزهٔ کافی برای ترك قمارباز نیست. چون اطلاعاتی را که در این مورد به خواننده می‌دهیم بسیار گذراست و کاملاً به یاد خواننده نمی‌ماند. اما اگر آوازه‌خوان به گذشته رجوع کند، صحنهٔ رجوع به گذشته آنقدر برروی صفحهٔ کاغذ می‌ماند که خواننده به راحتی آن را به یاد می‌آورد. وقتی صحنهٔ دفتر کشیش دوباره در ذهن آوازه‌خوان زنده می‌شود، گویی خواننده نیز آنجا بوده است.

نویسنده حتی می‌تواند بعداً از قسمتهایی از محتوای رجوع به گذشته مجدداً استفاده کند. رجوع به گذشته شبیه صحنهٔ کامل تئاتر است، حال آنکه یادآوری بیشتر شبیه «تك‌گویی»[15] شخصیت در تئاتر است.

۳۹. درون‌نگری ضروری

درون‌نگری کاشتن عمدی افکاری در ذهن شخصیت برای افشای واکنش ذهنی او در برابر حادثه است. اگر افکار شخصیت را افشا نکنیم خواننده راهی برای درك روشنِ تأثیر حوادث برزندگی شخصیت ندارد.

البته واکنش عملی شخصیت در برابر حادثه چیزهایی را به ما می‌گوید اما افکار او در موقع رخ دادن یك حادثه، نکات بیشتری را افشا می‌کند.

مثال (بدون درون‌نگری): وزیر خارجه جان استنلی را نشان داد و گفت که او جاسوس است. مقامات دیگر حاضر در جلسه تعجب کردند. جان استنلی به دیوار خیره شد. وزیر خارجه دسته‌ای کاغذ را تکان داد و داد زد: «این مدارك دال برخیانت مسلم شماست» جان دستانش را برروی میز بلوط درهم فرو کرده و مردانی که در دو طرفش نشسته بودند از جایشان بلند شدند و رفتند.

اگرنویسنده افکار متهم را در لحظهٔ اتهام، حذف کند، داستان را از درون‌نگری ضروری و آنی محروم کرده است. و اگر افشای افکار او را به تاخیر بیندازد، تأثیر آنی اتهام به خاطر این تأخیر، کم می‌شود.

مثال (بادرون‌نگری): وزیر خارجه جان استنلی را نشان داد و گفت که جاسوس است. قیافهٔ جان درهم رفت. فهمید که زنش به او خیانت کرده، خودش را به بی‌خیالی زد: «بعداً به حسابش می‌رسم.» مقامات دیگر حاضر در جلسه تعجب کردند....

درون‌نگری به منزلهٔ اطلاعاتی تکمیلی است و خواننده را دقیقاً از واکنش شخصیت در برابر اوضاع



آگاه می‌کند. میزان استفاده از درون‌نگری نیز بسته به اهمیت اطلاعاتی است که به خواننده می‌دهد. اما باید حتماً کوتاه باشد تا مانعی سر راه جریان روانِ لحظهٔ نمایشی ایجاد نکند.

۴۰. صحنه‌پردازی

ممکن است جزئیات صحنه مشکلاتی برای داستان ایجاد کند. نویسنده‌ها اغلب یا بیش از حد از جزئیات صحنه استفاده می‌کنند یا اصلاً از آن استفاده نمی‌کنند. اگر به نحوی غیر مؤثر و مصنوعی از آن استفاده کنیم بین شخصیت و مکان جدایی می‌افتد، در حالی که جزئیات باید با اعمال شخصیت یکی شود. اگر جزئیات را جدای از شخصیت روی کاغذ بیاوریم، یا در کار داستان اخلال و حرکت آن را کند و یا ذهن ما را نه به شخصیت بلکه به چیز دیگری مشغول می‌کنند.

مثال (جزئیات غیرمؤثر): جنی خسته بود. بی‌هدف در آشپزخانه به این طرف و آن طرف می‌رفت. ظرفهای نَشسته در ظرف‌شویی آشپزخانه بود. پیش‌بند چروك به صندلی آویزان بود و در یخچال کمی باز بود.

نویسنده احساس جنی را بیان می‌کند و سپس اورا در مکان خاصی قرار می‌دهد: آشپزخانه‌ای درهم ریخته. اما بعد توجهش از جنی منحرف می‌شود تا به توصیف آشپزخانه بپردازد. اما آشپزخانهٔ به هم ریخته ربطی به جنی خسته ندارد و برخسته بودن جنی نیز تاکید نمی‌کند. اما اگر هر دو را با هم بیامیزیم، جزئیات زنده و توصیف ما قویتر می‌شود.

مثال: جنی احساس می‌کرد مثل پیش‌بند چروك از صندلی آویزان است. با بی‌هدفی در یخچال را که کمی بازمانده بود بست. دوست داشت تلفن زنگ بزند. نگاهی به شیر آب که برروی ظرفهای نشسته توی ظرف‌شویی چکه می‌کرد انداخت. خسته بود.

در این حالت نویسنده علاوه بر توصیف جزئیات آشپزخانه توجهش نیز از جنی منحرف نشده، و جنی و آشپزخانه یکی شده است.

همهٔ نویسندگان در آثارشان از جزئیات استفاده می‌کنند تا واقعیتهای عاطفی، معنوی و جسمانی اشخاص را خلق و افشا کنند.

نویسندگان حرفه‌ای چنان ماهرانه این جزئیات را در آثارشان به کار می‌گیرند که خواننده به آن به عنوان بخشی ذاتی از محتوا و نه جزئیاتی متفرد و جدا از محتوا، می‌نگرد.

۴۱. استفادهٔ بیش از حد از قیود و صفات

معمولاً همه تصور می‌کنند که اطناب به معنی استفادهٔ بیش از حد از توصیف، روایت، گفتگو و اسناد و مدارك است. البته این درست است، اما اطناب غیرمستقیم و ظریف دیگری نیز وجود دارد: استفادهٔ نابجا و غیرضروری از قیود و صفات.

نباید از قیودی که معنی فعل را تقویت نمی‌کند استفاده کرد. قیود زائد مزاحم جمله است.

مثال: مشتش را سفت[16] به هم فشرد[17] یا «به سرعت، دوان دوان از خیابان گذشت.»

وقتی کسی مشتش را به هم می‌فشرد، تلویحاً محکم فشار می‌دهد و نه شل وول. و کسی که دوان دوان از خیابان می‌گذرد، حتماً سریع می‌گذرد. سرعت جزو ذاتِ دویدن است. اگر از فعل به هم فشردن و دویدن به نحوی مؤثر استفاده کنیم نیازی به تأکید اضافی نداریم. به علاوه تأکید اضافی معنی بیان دقیق نویسنده را عوض می‌کند.

صفات (یا کلمهٔ وابسته)[18] بی‌ارزش، نثر را با ارزش نمی‌کند.

مثال: «زن نسبتاً زیبا بود» یا «شاید او کمی بیش از حد خودپسند بود» و «صبح همچون شعلهٔ سرخ گلگون طلوع کرد».

نثر شایسته نثری گویاست. علائم ارتباطی نباید معانی را به طور مبهم یا همراه با سوء تعبیر انتقال دهد. نسبتاً زیبا، زیبا نیست، بلکه یا تقریباً زیبا و یا نه چندان زیباست، به همین دلیل نیز باید صفت دیگری به جمله افزود. و باز **نثر شایسته، نثر متقاعدکننده‌ای است.** و تنها ابزار آشکار نویسنده در کار نوشتن است. اگر نویسنده در جایی که تأکید لازم نیست، بر چیزی تأکید و از واژگان زائد استفاده کند، دچار اطناب شده است.

نویسندگانی که به خاطر کمبود تجربه، اعتماد به نفس ندارند، اغلب از صفات و قیود بیش از حد استفاده می‌کنند؛ چرا که فکر می‌کنند بر چیزی تأکید لازم را نکرده‌اند. اما نباید بار مشکلات شخصی خود را بر دوش خواننده گذاشت، بلکه باید وجودش را سرشار از شایستگی خود کرد.

۴۲. گره‌گشایی پیشرونده و گره‌گشایی معکوس

رمان به طور کلی، توالی منظم صحنه‌هاست که کم‌کم مجموع آنها به نتیجه‌ای پیچیده می‌انجامد. همین صحنه‌ها نیز باعث درگیری شخصیتها می‌شود که نویسنده باید به نحوی منظم آنها را حل و رفع کند اما خواننده نباید متوجه این ساختار ماهرانه وروشمند شود.

گره‌گشایی درگیریها نشانگر تغییر شخصیتهاست. برای حل و رفع درگیریها می‌توان از دو شیوه استفاده کرد: **گره‌گشایی پیشرونده و گره‌گشایی معکوس.**

داستان: شیمیدانی سرمی کشف کرده که جلوی پیشرفت سرطان خون را می‌گیرد. اگر فرمول این سرم را منتشر کند، برندهٔ جایزهٔ نوبل خواهد شد و اگر کشفش را ثبت کند و به صنایع خصوصی بفروشد میلیاردر خواهد شد اما دیگر از او قدردانی نمی‌کنند. برای مرد لحظه، لحظهٔ حساس تصمیم‌گیری است.

درگیریها: به ترتیب مطرح شدنشان در رمان

(۱) مرد از گمنامی خود متنفر و عاشق شهرت است. (۲) خانواده‌اش به او احترام نمی‌گذارند. (۳) در امور اجتماعی بی‌دست و پاست. (۴) به همکارانش رتبه‌های بالاتری می‌دهند. (۵) در کودکی پدر و مادرش با او بدرفتاری می‌کردند. (۶) برای ابراز وجود احتیاج به پول و قدرت دارد. (۷) اشتیاق شدیدی به مسافرت دارد.

گره‌گشایی پیشرونده: نویسنده با مطرح کردن آخرین درگیری، رمان را به طرف نتیجه‌گیری می‌برد. یعنی ابتدا نویسنده اولین درگیری (تنفر مرد از گمنامی) و بعد دومین درگیری (عدم احترام خانواده به او) و درگیریهای دیگر را تا آخر (اشتیاق شدید به مسافرت) به ترتیب حل و رفع می‌کند و وقتی همه درگیریها حل شد، رمان نیز به پایان می‌رسد.

گره‌گشایی معکوس: وقتی آخرین درگیری مطرح شد، نویسنده مطلب را به طرف نتیجه‌گیری می‌برد. نویسنده با مطرح کردن آخرین درگیری (اشتیاق به مسافرت)، آن را حل و رفع می‌کند، اما گره‌گشایی به نحوی است که به مطرح شدن درگیری قبلی (طلب پول و قدرت) می‌انجامد. و بعد نویسنده به ترتیب معکوس و به طور منظم همهٔ درگیریها را تا درگیری اول (تنفر از گمنامی) حل و رفع می‌کند و رمان تمام می‌شود.

نویسنده می‌خواهد چنین بنماید که حوادثی که بر زندگی شخصیتها اثر می‌گذارد به طور نامنظم و درهم و برهم در رمان مطرح می‌شوند. به بیان دیگر خواننده حس نمی‌کند که نظمی درونی رمان را خواندنی کرده است.

۴۳. آماده‌سازی صریح

آماده‌سازی صریح بیان مستقیم حادثهٔ خاصی است که بعداً در رمان اتفاق خواهد افتاد. این بیان مستقیم ربطی به صحنهٔ داستان ندارد و خود نویسنده آن را مطرح می‌کند.

هدف عمده از آماده‌سازی، دادن سرنخی به خواننده نسبت به پیشامدهای احتمالی در آینده و حذف عنصر غافلگیری در موقع رخ دادن حوادث است. چون غافلگیری، ضربه‌ای به خواننده وارد و ارتباط حسی او را با داستان قطع می‌کند. به علاوه آماده‌سازی روابط، صحنه‌ها تغییر شخصیت و حوادث آینده را بنا می‌نهد.

با این حال نمی‌توان در برخی از صحنه‌های ضروری از آماده‌سازی ظریف استفاده کرد. چون این صحنه‌های ساده صرفاً می‌خواهند سطحی از درگیری و تغییری در شخصیت را مطرح کنند.

مثال: مهندسی مقامش را در کارخانهٔ هواپیماسازی به دلیل فسخ قرارداد از طرف نیروی هوایی، از دست داده است. اینک او که در ادارهٔ استخدام است و تقاضانامه پر می‌کند، مجبور می‌شود برای به دست آوردن مقامش، در مورد میزان تجربه‌اش دروغ بگوید، اما از اینکه پایهٔ زندگی‌اش را بر دروغ می‌گذارد متنفر است.

نویسنده صرفاً این صحنه را برای مواجه کردن شخصیت با بحران دروغگویی اجباری می‌نویسد. مرد اگر دروغ نگوید خانواده‌اش از گرسنگی خواهند مرد. هیچ مانع خاص و مهمی سر راه دروغگویی او نیست. صحنه، صحنهٔ ساکنی است. و نویسنده نمی‌تواند برای اینکه بگوید این دروغگویی سه سال دیگر منجر به مرگ کسی خواهد شد، از شیوهٔ سنتی آماده‌سازی استفاده کند.

موقع استفاده از آماده‌سازی صریح است.

مثال: فرانکلین دستش را محکم روی کاغذ گذاشت و در ستون میزان تجربه نوشت: «یازده سال» و شانه‌هایش را بالا انداخت. شرکت هیچوقت تحقیق نمی‌کرد. **اما نمی‌دانست که دروغش باعث رخ دادن حادثه و مرگ کسی خواهد شد.** تقاضانامه را امضا کرد.

این دخالت صریح و جسورانه نویسنده پذیرفتنی است. چون با اینکه خواننده با شنیدن خبر وحشت‌انگیز فوق یکه می‌خورد اما عمیقاً مجذوب داستان می‌شود و از خود می‌پرسد که چگونه دروغی معمولی باعث مرگ کسی خواهد شد؟

۴۴. وقایع[۱۹] پیوند دهنده

برای اینکه در رمان اپیزودوار (تکه تکه) به وحدت و شك و انتظار بیشتری دست یابیم باید از شیوهٔ پیوند وقایع استفاده کنیم.

وقایع پیوسته را نباید با وقایع مجزا و پشت سرهم یکی گرفت. وقایع پیوسته از طریق ارتباط نزدیك مکانی، زمانی و موقعیتی به هم متصل شده‌اند.

برای پیوند دو واقعه باهم، باید قبل از اتمام واقعهٔ اول، واقعه دوم را شروع کرد.

مثال: زن و شوهری در ماشین هستند. زن به شوهرش می‌گوید که از آرایشگاه وقت گرفته است و: «بزن کنار، بقیهٔ راه را پیاده می‌روم.» زن از ماشین بیرون و مرد با سرعت از آنجا می‌رود. دوبند (پاراگراف) بعد ناگهان لاستیك ماشین می‌ترکد و ماشین از پرتگاهی به پایین سقوط می‌کند (پایان واقعه). واقعهٔ بعد به لحاظ زمانی پیش از تمام شدن واقعهٔ قبلی و زمانی که زن از ماشین بیرون می‌آید، شروع می‌شود. این واقعه مجدداً با بیرون آمدن زن از ماشین آغاز می‌شود و به زن که معشوقش در آرایشگاه کار می‌کند، می‌پردازد و تا پیدا شدن جسد شوهرش ادامه پیدا می‌کند.

و بدین ترتیب وحدت ساختار اپیزودوار فوق را مستحکم می‌کنیم چرا که هر واقعه مستقیماً و محکم به وقایع قبل و بعد خود متصل شده است. ممکن است بین وقایع فاصله‌گذاری کنیم ولی موقعیت آنها از هم جدانیست و استمرار دارد و خواننده همیشه در یکی، دوپاراگراف (لحظاتی)، چندگام کوتاه از شخصیت جلوتر است.

مثال: زن ماشین را ترك می‌کند و به آپارتمان معشوقش می‌رود. تلفن زنگ می‌زند. معشوق زن گوشی را برمی‌دارد و یکه می‌خورد. می‌گوید: «پلیس است، با تو کار دارد. از کجا فهمیدند که تو اینجا هستی؟» وقتی زن گوشی را می‌گیرد، به ساعتش نگاه می‌کند. ساعت ۱۱ است. صحنه تمام می‌شود.

واقعهٔ بعدی ۱۵ دقیقه پیش از تمام شدن واقعهٔ قبلی و در کنار ماشین له و متلاشی شدهٔ شوهر شروع می‌شود. ساعتِ داش‌بُرد ماشین، وقت را نشان می‌دهد: ۱۰/۴۵ شب. کارآگاهی مشغول خواندن یادداشتی که در کیف بغلی شوهر بوده، است: «اگر تصادم کردم بدانید که زنم مرا کشته است. زنم در آپارتمان معشوقش است: بولوار اسمیت، شماره ۶۴۳؛ شمارهٔ تلفن: ۵۷۶۲ـ ۹۷۸.» کارآگاه دوماشین پلیس را راهی آدرس فوق می‌کند و بعد خود به آپارتمان زنگ می‌زند، که البته ما جواب تلفن را تا حدودی در واقعهٔ قبلی شنیدیم. صحبتهای تلفنی دوباره تکرار می‌شود و واقعهٔ جدید تا دستگیری زن ادامه پیدا می‌کند. این دو واقعه از طریق مکالمهٔ تلفنی کاملاً به هم وصل می‌شود.

۴۵. گروه نویسندگان

نویسندهٔ مبتدی باید گروهی از نوقلمانی را که

می‌خواهند نویسندهٔ حرفه‌ای شوند بیابد و با آنها کار کند. چون این گونه نویسندگان باید حتماً نوشته‌هایشان را بخوانند و بشنوند. همیشه می‌توان در بین نویسندگان مبتدی افرادی با قابلیتها، زمینه‌ها، علائق و مشاغل مختلف یافت. همیشه کسی هست که به نوشتهٔ شما کمك کند؛ و انتقادهایی را که به نوشته‌های دیگران می‌کنید در حقیقت درون‌بینی نقادانه‌ای است که به کار شما نیز می‌آید.

نویسندگان مبتدی نباید مثل نویسندگان حرفه‌ای حساس باشند. غرور، خودخواهی و خودبسندی مانع پیشرفت آنهاست. این‌گونه حساسیتها هیچ سودی ندارد. اگر آنها در برابر شلاق انتقاد تاب نیاورند هیچگاه صادقانه با نوشته‌هایشان روبرو نخواهند شد. و هیچگاه با بی‌رحمی نقایص آنها را رفع نخواهند کرد. چرا که همیشه اوج نوشته‌هایشان را می‌بینند نه حضیض آنها را.

به علاوه اگر جزو گروهی باشند احساس هویت می‌کنند. تنهایی در طلب هدف و آرزویی بودن بسیار جانکاه است. شاید آنهایی که نویسنده نیستند به تلاش شما برای دستیابی به هدفتان به دیدهٔ تحقیر بنگرند و آن را باور نکنند و شما کم‌کم از خود بپرسید: «آیا ارزش این همه زحمت را دارد؟ چرا باید عمداً برای انتشار احتمالی آثاری در آیندهٔ دور، آدمی غیرعادی باشم؟ چرا دست از نویسندگی نشویم و مغازه‌دار نشوم و با ثروت ازدواج نکنم؟»

بی‌بهره بودن از هویت نویسندگی دلسرد کننده و در بین نوقلمان (که می‌خواهند نویسندهٔ حرفه‌ای شوند) بودن، رشد دهنده و دلگرم کننده است چرا که در این صورت نویسنده عضو انجمنی زنده است و نه آدمی غیرعادی و خاص.

همه نویسندگان صرف‌نظر از دیدگاه و میزان تواضعشان، نخبه هستند و می‌دانند که نویسنده‌اند. اما نباید بگذارند این غرور نامحسوس آنها را از مردمی که محتاجشان هستند و آنها نیز محتاج مردم، منزوی کند. وقتی دربارهٔ نویسندگان مبتدی دیگر قضاوت می‌کنید و آنها را خودبین و سطحی می‌دانید، در حقیقت جلوی آینه‌ای طبیعی قرار دارید.

۴۵. تغییرات عاطفی را نشان دهید

خوانندگان آن چنان هم که می‌پندارند نمی‌توانند تغییرات عاطفی شخصیتها را درك کنند، بلکه اکثراً تغییرات آشکار را می‌فهمند و فکر می‌کنند که تغییرات عاطفی ظریف را نیز درك کرده‌اند. اگر خوانندگان را از تغییرات عاطفی شخصیتها آگاه نکنیم، احساس می‌کنند که از زوال تدریجی شخصیتها بی‌خبر مانده‌اند.

مثال: رالف پانزده ساله، از پدر دائم‌الخمرش متنفر است. شبی پدرش اعتراف می‌کند که: «رالف، من به تو دروغ گفته‌ام مادرت نمرده، با ترشی فروش سیاری اهل باواریا[۲۰] فرار کرد.» این توضیح و آن دروغ، رالف را از پدرش بیشتر متنفر و چندی بعد نیز از خانه فرار می‌کند.

خواننده باید تغییرات عاطفی شخصیتها را که در مدت زمان خاصی رخ می‌دهد درك کند. اگر خواننده متوجه تغییرات کوچك نشود، تغییرات عاطفی بزرگ به نظرش دفعتاً و ناگهانی می‌آید و وضعیت عاطفی جدید شخصیت را باور نمی‌کند. **چرا که شاهد آن نبوده است.**

نویسنده می‌خواهد رالف نیز شبیه پدرش شود. وی این کار را از طریق زنجیره‌ای از تغییرات احساسی کوچك انجام می‌دهد:

مثال: (الف) رالف که با چشمانی باز دنبال زنی بسیار نجیب می‌گردد، در کلیسا با پولین آشنا و با اینکه زن عادت داشته همیشه قبل از غذا سه بطری مشروب (مارتینی) بنوشد، عاشق او می‌شود. پولین ادعا می‌کند این را دکتر به دلیل درد کیسه صفرایش تجویز کرده است. رالف باور می‌کند و چون خودش هم درد کیسه‌صفرا دارد، شروع به نوشیدن مارتینی می‌کند. (ب) رالف با پولین ازدواج می‌کند و صاحب پسری به نام گوردی می‌شوند. حالا دیگر رالف دائم مشروب می‌نوشد و همیشه مست است، پولین از او منزجر می‌شود. (ج) و با یك فروشندهٔ سیار مرغ سوخاری فرار می‌کند. گوردی سه ساله است؛ رالف به او می‌گوید مادرش مرده است و وقتی کم‌کم گوردی بزرگ می‌شود، از پدر دائم‌الخمرش متنفر می‌شود.

خواننده شاهد تغییرات عاطفی رالف است. و نتیجهٔ این تغییرات را بی آنکه یکه بخورد می‌پذیرد. اما اگر رالف مثل پدرش نشود خواننده مأیوس نمی‌شود.

مثال: رالف که سعی دارد دوباره محبت پسرش را نسبت به خود جلب کند، می‌خواهد به پسرش بگوید که مادرش نمرده بلکه با فروشندهٔ سیار مرغ سوخاری فرار کرده است، اما ناگهان ذهنش به گذشته رجوع می‌کند و به خاطر می‌آورد که چقدر وقتی پدرش چنین حقیقتی را به او گفت برایش دردناك بود. رالف ضمن همین بحران عاطفی دچار مکاشفه می‌شود و می‌فهمد که تنها راه جلب محبت پسرش، ترك مشروبخواری است. عضو جامعهٔ الکلیها می‌شود و پدرش را می‌بخشد.

این تغییر غافلگیرکنندهٔ سرنوشت شخصیت، غیرمنتظره، اما پذیرفتنی است، زیرا خواننده شاهد تغییرات عاطفی رالف در مدت زمانی خاص بوده است.

۴۶. بازنویسی

یکی از مراحل ناگزیر رمان‌نویسی بازنویسی: تکمیل رمان برای چاپ و نشر است.

نویسنده وقتی رمان را کامل می‌کند، تازه می‌فهمد که رمان راجع به چیست. در این موقع همهٔ عناصر، عبارات و لایه‌های زیرین آن را دقیقاً می‌داند. قدم اول در بازنویسی نیز، بازخوانی رمان تمام شده است.

نویسنده هنگام بازخوانی رمان فی‌الفور متوجه غفلت خود از آماده‌سازی می‌شود. این کشف حتمی است و همهٔ نویسندگان نیز به آن پی می‌برند. چرا که وقتی نویسنده شروع به نوشتن رمان کرده، با همهٔ مصالح رمانش آشنا نبوده، بلکه صرفاً کلیات و تصویری کلی از آن را در ذهن داشته است. او جزء به جزء رمانش را نمی‌دانسته و در ضمن نوشتن جزئیات فرعی را کشف کرده است. در واقع وقتی رمان را تکمیل می‌کند تازه می‌فهمد رمان کامل راجع به چیست.

نویسنده تا صفحهٔ ۴۷ رمان را یعنی تا آنجایی که هنری‌کانر: شخصیت مهم فرعی در رمان ظاهر می‌شود می‌خواند. اکنون دیگر نویسنده می‌داند با وجود اینکه هنری کانر بعداً، در صفحهٔ ۱۶۵ خودکشی می‌کند، وی خواننده را برای مواجهه با صحنهٔ خودکشی آماده نکرده است (غفلت از آماده سازی) به همین دلیل شروع به بازنویسی رمان می‌کند.

نویسنده در صفحهٔ ۴۷ شروع به نوشتن صحنه‌ای می‌کند و وضعیتی یا درگیری‌ای را به اختصار بسط می‌دهد که بعداً منجر به خودکشی شخصیت می‌شود. خلق صحنهٔ آماده‌سازی جدید برای او زیاد سخت نیست چرا که با کل رمان آشناست. نویسنده می‌تواند به نحوی مطالب جدید را بسط دهد که جریان رمان به راحتی در صحنهٔ جدید جاری شود و به بقیهٔ رمان بپیوندد: طوری که کاملاً با لحن، ابعاد و خلق و خوی شخصیت: هنری سازگار باشد.

نویسنده هنگام بازنویسی می‌تواند خرد و قدرت مدیریتش را به کارگیرد. و به نحوی بی‌طرفانه کارش را برای حذف یا اضافه کردن مطالب، ارزیابی کند.

اما تا رمان تمام نشده است نباید آن را بازنویسی نهایی کرد. باید روی اثر ناتمام آنقدر کار کرد تا تمام و آمادهٔ بازنویسی شود.

ادامه دارد

۱_ -Foreshadowing زمینه‌چینی، زمینه‌سازی، پیش‌آگاهی.

۲_ -Episodic structure مقصود روایتی مشتمل بر سلسله‌ای از حوادث است که ارتباط علّی و معلولی با یکدیگر ندارند و مجزا از همدیگرند.

۳_ Thurmaine

۴_ Images

۵_ -Edgar Allenpoe نویسندهٔ آمریکایی.

۶_ -Odyssey اثری منسوب به هومر، شاعر یونان باستان.

۷_ Theseus

۸_ Minotaur جانوری نیمه‌گاو و نیمه انسان و آدمخوار از اساطیر یونان.

۹_ Ariadne

۱۰_ Buthsheba

۱۱_ Uriar

۱۲_ Chaucer

۱۳_ به این نوع زاویهٔ دید اصطلاحاً «دانای کل نامحدود» می‌گویند ـ م

۱۴_ Wayne

۱۵_ -Aside (در تئاتر) با خودسخنگویی شخصیت برروی صحنه، به گونه‌ای که شخصیتهای دیگر حاضر نمی‌شنوند اما تماشاگران می‌شنوند

۱۶_ Tightly

۱۷_ Clench

۱۸_ gualifier

۱۹_ Episodes

۲۰_ -Bavaria استان جنوبی آلمان در مرز اتریش و چك‌واسلوواکی.

موسیقی مقامی ایران

■ به همت: بهمن بوستان، محمدرضا درویشی و برگرفته از مجموعهٔ «هفت اورنگ» که به کوشش واحد موسیقی حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی برگزار شد ـ با اندکی ویرایش و تلخیص

بخش اوّل: آذربایجان ـ بلوچستان ـ بوشهر ـ تربت جام ـ ترکمن صحرا

موسیقی آذربایجان

موسیقی آذری در دو شاخهٔ اصلی قابل شناخت است:

۱ـ موسیقی عاشقی ۲ـ موسیقی مقامی.

موسیقی مقامی از یك طرف ریشه در موسیقی عاشقی دارد و از طرفی پیوندی با ردیف موسیقی سنتی. موسیقی مقامی آذربایجان در هفت دستگاه سازمان یافته که شامل: شور، چهارگاه، سه گاه زابل، ماهور، راست پنجگاه، بیات شیراز (شامل دو بخش بیات شیراز و بیات اصفهان) و آخرین دستگاه نوا است. البته برخی مقامهای مستقل ـ از جمله قطار ـ نیز وجود دارد.

سازهای موسیقی آذربایجان

تار آذربایجانی: تعداد سیمها و نوع نواختن آن با تاری که در تهران نواخته می شود متفاوت است.

تار آذربایجانی ظاهراً حدود ۱۵۰ سال پیش به وسیلهٔ شخصی به نام «صادق جان اسد اوغلی» در منطقهٔ قره باغ به وجود آمده و این تار با تغییراتی که در آن داده شده به شکل امروزی درآمده است. تار آذربایجانی دارای یازده سیم است که به ترتیب خاصی با حفظ فاصلهٔ چهارم درست کوك می شود. از این یازده سیم یك سیم باس و چهار سیم دیگر به نام جینگره یا سیم زنگ معروف است. روی تمامی سیمها مضراب زده می شود اعم از سیمهای اصلی، سیم باس و چهار سیم جینگره. امّا انگشت گذاری تنها روی شش سیم اصلی ـ بجز باس ـ انجام می گیرد. تار آذربایجانی ۲۲ پرده دارد، که از این تعداد پنج پرده برای اجرای فواصل «ثلث پرده» است. وسعت تار آذربایجانی در حدود دو اکتاو و نیم است که با سوار کردن سه پردهٔ دیگر روی کاسهٔ ساز این وسعت افزایش می یابد. این سه پرده به قسمی بسته می شود که قسمتی از پوست تقاره را اشغال می کند.

دربارهٔ موسیقی «عاشقی» نظرات متفاوتی وجود دارد که در مجموع، بهترین مفهوم آن عاشق به معنی مشتاقِ لقاءِ به «حق» است.

در قدیم به عاشقها «اوزان» می گفتند و ظاهراً کلمهٔ عاشق از دورهٔ صفویه مرسوم شده است. دوره ای که دورهٔ رواج عاشقی بوده و عاشقها از احترام ویژه ای برخوردار بوده اند. در روایات شفاهی، قدیمترین عاشق آذربایجان را «دده قرقود» می نامند که احتمالاً هفت صد تا هشتصد سال پیش می زیسته است. از دیگر عاشقهای قدیمی آذربایجان می توان از عاشق العسگر («علی اصغر»، شاید) نام برد که در حدود ۱۵۰ سال پیش زندگی می کرده است. در فرهنگ موسیقی آذربایجان «عاشق» به کسی گفته می شود که ساز بزند، آواز بخواند و اشعار را فی البداهه بسراید و دارای صفات و خصایل نیکو باشد. موسیقی اصیل عاشقی تنها با ساز «قوپوز» قابل اجرا است.

موسیقی عاشقی دارای سیصد «هاوا» یا نغمه بوده است. در حدود ده سال پیش کنگره ای در باکو تشکیل شد به نام «کنگرهٔ عاشقان». در این کنگره نغمه های مشابه را حذف کردند و ۱۸۰ «هاوا» را برگزیدند که مأخذ اجرایی عاشقها در آذربایجان است.

فواصل این نغمه ها بیشتر با ماهور، سه گاه و شور قابل مقایسه است. «هاوا»ها جملگی ریتمیك بوده و دارای اندازه (متر) مشخّصی هستند. در وسط هر «هاوا» گاه به قسمتهایی برمی خوریم که بدون متر است. این بخشهای آزاد به مرور در حال فراموشی است.

اما در باب ساز عاشقی، سازی که عاشق با آن می نوازد. این ساز در قدیم دارای ۹ پرده بوده که به مرور دارای ۱۴، ۱۶ و ۲۰ پرده شده است. در حالی که بسیاری از عاشقهای قدیمی با سازهای ۹ پرده ای می نوازند، «عدالت نصیب اف» نوازندهٔ بزرگ ساز عاشقی با ساز بیست پرده ای می نوازد. «عاشق ایمران حیدری» نیز با ساز بیست پرده ای برنامه اجرا می کند. این ساز دارای نُه (۹) سیم است که سه تا سه تا کوك می شود. برای تغییر کوك فقط سیمهای ردیف وسط عوض می شود و دو ردیف بیرونی همیشه ثابت هستند. اخیراً از سازهای دارای دوازده سیم نیز استفاده می شود. سیمهای این نوع سازها در سه دستهٔ چهارتایی تنظیم می گردد.

عاشق های آذربایجان

«عاشقها» قدیمی ترین و اصیل ترین هنرمندان شمال خراسان هستند. عاشقها نوازندگان سازهایی چون سرنا، دهل، قمشه، کمانچه و دایره اند و همچنین از رقصندگان بزرگ شمال خراسانند. در قدیم تنها مردمی که از پرداخت مالیات معاف بودند، هنرمندان بوده اند. اعم از عاشقها، بخشی ها، یا لوطی ها اما تنها گروههایی که حق انتقاد داشتند و مجازات نمی شده اند، عاشقها و لوطی ها بوده اند.

«آواز خواندن»، در چهارچوب کار عاشقها نمی گنجد. یك نفر که اجدادش عاشق بوده اند می تواند با ریاضت و تحمّل زحمت این مقام را حفظ



از راست به چپ:
هابیل علی‌اف: نوازنده چیره دست کمانچه باکو ـ استاد اصغر بهاری ـ استاد حاج آقا حسین یگانه ـ استاد خلیفه حاج میرزا آقا نموئی ـ استاد بزرگ دوتار در موسیقی ترکمنی ـ نظرلی محجوبی

کند. ولی کسی که پدرش عاشق نبوده نمی‌تواند به این جرگه وارد شود.

کمانچه از جمله سازهایی است که توسط عاشقها نواخته می‌شود. کمانچه، هم به عنوان سازی بیرونی و هم اندرونی مورد استفاده قرار می‌گیرد. از کمانچه گاه در مراسم سوگواری نیز استفاده می‌شود.

بعضی هنرمندان موسیقی آذربایجان

۱. استاد علی سلیمی؛ نوازنده تار آذربایجانی، فرزند ظهراب، متولد ۱۳۰۱، در باکو از ۸ سالگی آموزش موسیقی را نزد نوازنده معروف باکو احمد باکیخانف آغاز کرد. سپس آموزش خودرا در آموزشگاههای مختلف موسیقی در باکو ادامه داد و به عضویت ارکستر ملی آذربایجان درآمد.

در ۱۹۳۸ همراه پدر به ایران مهاجرت کرد. سپس در تهران مسئولیت ارکستر آذربایجان رادیو را به عهده گرفت و در همین حال، نزد استاد حسین ناصحی تهرانی به فراگیری مبانی آهنگسازی مشغول شد.

آقای سلیمی در سال ۱۳۳۲ در فستیوال موسیقی سونیت آذربایجانی شرکت کرد و موفق به دریافت مدال طلا شد. او تا به حال در زمینه‌های مختلف موسیقی آذربایجانی به تصنیف آثاری در قالب سرود، ترانه، مارش، فانتزی و تعدادی دوئت برای تار و آثاری برای ارکستر پرداخته است.

وی در جشنواره‌های مختلفی در داخل و خارج کشور شرکت و موفقیتهای بسیاری را نصیب موسیقی آذربایجانی کرده است.

۲. عزیز رامش مشهور به عزیز شهنازی؛ فرزند موسی، متولد ۱۳۱۰ در گنجه است. از سن ۱۶ سالگی نواختن سازرا آغاز کرد و مدتی نزد «شاعر اسد» به فراگیری هنر عاشقی پرداخت. شهنازی سالهاست که دیگر در مجالس ساز نمی‌زند و تنها در خلوت خود سازش را به نجوا درمی‌آورد.

عزیز شهنازی در سرودن اشعار آذربایجان تبحّر دارد. مدتی است که برای عاشقهای آذربایجان شعر می‌سراید. وی یکی از با سابقه‌ترین هنرمندان آذربایجان به شمار می‌رود.

۳. عاشق ایمران حیدری؛ او فراگیری سازرا از ۱۶ سالگی نزد «عاشق عبادیان» آغاز کرد و پس از آن با پی‌گیری و ممارست زیاد نزد خویش و با بهره‌گیری از تکنیک «عدالت نصیب‌اف» ادامه داد تا بدان حد که توانست به تکنیک قابل توجه و سبک ویژه در نواختن ساز دست یابد. عاشق ایمران حیدری را شاید بتوان مبرزترین تکنواز ساز عاشقی در ایران دانست. تسلط شگفت انگیز او بر ساز در مقایسه با سن و سال او حیرت‌آور است. ایمران حیدری در کنار پی‌گیری نوازندگی، سالهاست که در کارگاه سازسازی خود به ساختن ساز عاشقی و پانزده نوع دیگر از سازهای محلّی و سنتی اشتغال دارد.

موسیقی بلوچستان

ظاهراً نادرشاه افشار در سال ۱۷۳۶ م. در بازگشت از فتح هندوستان و توقف در ناحیه‌ای که «مُکران» نامیده می‌شد، بدین علت که مسکن قوم بلوچ بود، آن را «بلوچستان» نامید.[۱]

در متون تاریخی و جغرافیای اسلامی، از طوایف بلوچ فراوان نام برده شده است و آنچه از مطالعهٔ این گزارشها نتیجه می‌شود آن است که آنها در سواحل جنوبی دریای خزر سکونت داشته‌اند و در قرن چهارم هجری به بلوچستان فعلی کوچ کرده، یا کوچ داده شده‌اند.

بلوچستان ایران در جنوب شرقی ایران و در جنوب غربی بلوچستان پاکستان و افغانستان واقع شده است. در این خطه، از قدیم مرزنشینان دلیر و سلحشوری می‌زیسته‌اند که در مقابل توطئه‌های دشمنان داخلی و خارجی رشادتها و مقاومتهای زیادی از خود نشان داده‌اند. از سوی دیگر، این دیار مهد دانشمندان و سخن‌سرایان بنامی چون ملانورمحمد بمپشتی، شیخ محمد دُرفشان، ملابهرام راسکی... و نیز هنرمندان بزرگی چون فیض‌محمد بلوچ قصر قندی، ملاموسی راسکی و... بوده است.

موسیقی در بلوچستان بخشی جدایی ناپذیر از زندگی مردم بلوچ است. از تولّد تا مرگ، از اندوه تا شادی و درمان بیماری‌های جسمی و روانی و...

نفوذ و تأثیر متقابل فرهنگهای بلوچی و هندی باعث شده است که طی چند قرن اخیر موسیقی بلوچی از تأثیرات موسیقی هندی دور نماند. علت این تأثیرپذیری را شاید بتوان در انزوا و دورافتادگی بلوچستان، فقدان راههای ارتباطی... و نیز عدم توجّه دولت مرکزی به این منطقه و مجاورت آن با پاکستان جست و جو کرد. طی سالیان دراز بلوچستان بیش از آن که زیر نفوذ فرهنگی ایران قرار داشته باشد، با جلوه‌های مادی و معنوی فرهنگ هند مواجه بوده است.

همچنین با توجه به کوچهای مداوم قوم بلوچ و اسکان در مناطق بغایت متفاوت در طول تاریخ، موسیقی بلوچی از تأثیرات فرهنگی مناطق مختلف دور نمانده است. با وجود این، مردم بلوچ توانسته‌اند بخش مهمی از فرهنگ اصیل و پویای خود را کماکان حفظ کنند.

موسیقی بلوچی در انواع مختلف وجود دارد که هر کدام به بخشی از زندگی بلوچ مربوط می‌شود:

۱. سِپَت (صفت)

به معنی ستایش و تمجید است. آهنگی است که از بدو تولد نوزاد به مدت ۱۴ شبانه‌روز توسط زنان و به شکل گروهی خوانده می‌شود. هدف آن سرگرم کردن زائو است. در اجرای سپت، مهارت در خواندن ملاک اصلی نیست.

در متن اشعار از خدا و رسول(ص) و بزرگان دین ستایش شده، سلامتی نوزاد و زائو آرزو می‌شود.

۲. وَزْبَت

این آهنگ نیز مربوط به پس از زایمان است که باز توسط زنها و به شکل گروهی خوانده می‌شود. در «وزبت» برخلاف «سپت» مهارت در خواندن لازم است.

۳. شَپتاگی

آهنگ شپتاگی نیز به بعد از زایمان زائو مربوط است و توسط بستگان زائو خوانده می‌شود. این مراسم بسته به توانایی و استطاعت خانواده، از ۶ تا ۱۴ شب و گاه تا ۴۰ شب برگزار می‌شود.

در هیچ کدام از این مراسم سازی شرکت ندارد. اما گاه از دُهل یا دایره استفاده می شود.

آواز شپتاگی معمولاً به شکل دسته جمعی و میان دو گروه از خوانندگان متناوباً تعویض می شود.

۴. لارو شَشگانی

لارو از جمله ترانه‌هایی است که به مراسم عروسی مربوط است، امّا لارو شَشگانی به شب ششم تولد نوزاد مربوط است که مراسم نامگذاری و ختنه سوران نوزاد نیز در همین شب انجام می گیرد.

۵. لیلو

لیلو همان لالایی است که آهنگی کشیده و ملایم دارد. متن لیلو برای دختر یا پسر متفاوت است.

۶. سَوت (صوت)

صوت عبارت از آهنگهای شادی است که با آواز خوانده می شوند.

محتوای آهنگهای صوت شامل موضوعات عاشقانه و زیباییهای طبیعت است. صوت معمولاً با همراهی تعدادی ساز اجرا می شود. ترانه‌های صوت بسیار متنوع است. شاید بتوان گفت که در صوت متن بیش از موسیقی اهمیت دارد. آهنگهای صوت اغلب ریتمیك است.

به خوانندهٔ صوت، «صوتی» می گویند که نسبت به «پهلوان» یعنی خوانندهٔ اشعار حماسی و تاریخی، حقیرتر محسوب می شود. «صوتی» در مجالس عروسی و ختنه سورانِ و نامزدی و... شرکت می کند و این مراسم معمولاً با رقص و پایکوبی همراه است.

۷. نازینك

نازینك به ترانه‌های ۶ شب اول مراسم عروسی اطلاق می شود.

متن اشعار نازینك برای عروس و داماد متفاوت است.

نازینك از کلمهٔ نازینگ (Nāzēnag) به معنی ستایش کردن مشتق شده است.

۸. لارو

لارو به آخرین روز مراسم عروسی مربوط است، روز هفتم که داماد را برای استحمام می برند. این آهنگ همچنین در روز ششم زایمان نیز اجرا می شود که به آن لارو ششگانی گویند.

۹. هالو

هالو نیز هنگام استحمام داماد خوانده می شود. این موسیقی فقط به مراسم عروسی مربوط است و در هیچ زمان دیگری اجرا نمی شود.

به غیر از آهنگهایی که به مراسم مختلف عروسی، ختنه سوران، زایمان و... مربوط است، در بلوچستان با انواع دیگری از موسیقی نیز مواجه می شویم که عبارتند از:

۱۰. شَئر

شعر (شئر) آوازی است که متن آن را داستانهای حماسی، عشقی، وقایع تاریخی، رویدادهای اجتماعی، پند و اندرز و... تشکیل می دهد و در واقع نوعی داستانسرایی همراه با موسیقی است. شائر به کسی اطلاق می شود که شئر را با ساز و آواز اجرا کند و نه به کسی که شعر را می سراید. در بلوچستان به سرایندهٔ شعر «شَرِه پر بَندوك» گفته می شود. شائری را که به درجهٔ کمال برسد، «پهلوان» می گویند. «پهلوان» ترکیبی از دو کلمهٔ «پَهلَو» و «وان» است. «پَهلَو» به معنی شجاع و دلاور و تواناست و «وان» به معنی خواننده است (وانگ در زبان بلوچی به معنی خواندن است). بنابراین، پهلوان یعنی خواننده یا ارائه دهندهٔ شجاعت‌ها و دلاوری‌ها.

جایگاه و کارکرد «پهلوان» در بلوچستان را شاید بشود با عاشق‌های آذربایجان، بخشی‌های ترکمن‌صحرا و شمال خراسان مقایسه کرد. پهلوان‌های بلوچ در گذشته نه تنها راوی واقعیات تاریخی، حماسی و عشقی بوده‌اند، بلکه گاه در خود رویدادها نیز تأثیر می‌گذاشته‌اند. شَئر معمولاً در مجالس بزرگ یا محافل خوانین و گاه در عروسی‌ها ارائه می شود. سازهای همراهی کنندهٔ شئر، سرود و تمبورك است. پهلوان خود تمبورك می نوازد. حضور هر ساز دیگری در این موسیقی، از اصالت به دور است.

شئر در سه شکل اجرائی مختلف اجرا می شود:

حالت اول «دِپگال» است. در این شکل، خواننده با زبان محاوره به بیان داستان می پردازد. در این مرحله پهلوان دیگر تمبورك نمی نوازد اما گفتار او توسط همکارانش به آرامی همراهی می شود.

حالت دوم «سازینك» نام دارد که موسیقی ریتمیك است. پهلوان تمبورك را به صدا درمی‌آورد و هم می نوازند و هم می خواند.

حالت یا شکل سوم «آلحان» نام دارد و آن زمانی است که پهلوان مضامین اندوهگین را می خواند. در این شکل، آواز توأم با صداهای کشیده و موسیقی دارای متر آزاد است. در اجرای «شئر» دو تمبورك (که یکی را پهلوان می نوازد) و یك سرود (قیچك) شرکت دارند.

۱۱. زَهیروك

زهیروك موسیقی بیان غمها، هجرانها و غریبی‌هاست. زهیروك در قدیم همیشه با «سرود» (قیچك) و امروزه گاه با «بینجو» نواخته می شود. زهیروك متر آزاد دارد و دارای انواع و اقسام مختلف است. زهیروك هم با ساز، هم با آواز و هم توأماً اجرا می شود. اجرای زهیروك با نَل (نی) نیز رایج است.

زهیروك بدواً فقط توسط زنان و حین کار روزانه خوانده می شد که این نحوه امروزه متداول نیست. امروزه اغلب زهیروك توسط خوانندگان مرد و به همراهی سرود، نل یا بینجو اجرا می شود.

۱۲. لیکو

لیکو به آهنگهایی گفته می شود که در مناطق سرحدّی مانند زاهدان، خاش، میرجاوه و سیستان خوانده می شود.

لیکو مترادف زهیروك است، اما از نرمش و ملایمت بیشتری برخوردار است. لیکو نیز دارای متر آزاد است.

اصولاً برخی از خصایص متفاوت ملودی در سرحدّ زمین نسبت به سایر نقاط بلوچستان موجب شده است که موسیقی این منطقه با وجود تبعیت از همان ویژگی‌های کلی موسیقی بلوچستان، به عنوان «سبك سرحدی» متمایز شود.

۱۳. کُردی

مضمون اشعار کردی نیز مانند زهیروك و لیکو مبین تألمات ناشی از هجران و فراق است. این آواز بیشتر در ایرانشهر و بمپور رایج است. عنوان این آهنگ احتمالاً تعلق آن را به شاخه‌ای از اکراد بلوچستان مشخص می کند که بیشتر در اطراف کوه تفتان سکونت دارند. آواز کردی نیز دارای متر آزاد است.

۱۴. موتك

موتك یا مودَگ مخصوص مرثیه و مراسم عزاداری و ترحیم است و در حقیقت نوعی عزاداری است. موتك همان مویهٔ فارسی است. این آواز توسط زنان و به شکل گروهی و بدون همراهی ساز اجرا می شده است. این نحوهٔ اجرا امروزه کمتر مشاهده می شود. از میان سازها تنها سرود (قیچك) است که قادر است با نوای محزون خود آن را اجرا کند. موتك نیز دارای متر آزاد است.

۱۵. اَمبا

اَمبا ویژهٔ ماهیگیران است و به شکل گروهی خوانده می شود و متن آن دربرگیرندهٔ مراحل مختلف صید است. اجرای امبا به شکل سئوال و جواب میان تکخوان (ناخدا) و گروه صیادان است.

موسیقی درمانی در بلوچستان شامل مراسم گوات، دَمال و مالد (پیربَتر) است.

۱۶. گوات

معنی تحت‌اللفظی گوات، باد یا هوا است. گواتی به بیماری گفته می شود که گوات در جسم او حلول کرده، تعادل روحی، روانی و جسمی او را برهم زده است.

بیماری گوات در بلوچستان نوعی بیماری روانی است که بیشتر در زنان بروز می کند. مردم بلوچ به وجود ارواح مرموز و پلیدی معتقدند که در جسم افراد حلول کرده، امراض مختلف را موجب می شوند.

اعتقاد به وجود امراض مرموز و پلید، نه تنها در بلوچستان، که در کل مناطق ساحلی جنوب کشور وجود دارد و از تنوع فراوانی نیز برخوردار است. هر یك از گوات‌ها یا ارواح مرموز به علت چگونگی تأثیرشان بر شخص، تحت عناوین بخصوصی گروه بندی می شوند. تمایز آنها نه فقط تحت عناوین بخصوص، که براساس مذکر یا مؤنث بودنشان، کافر یا مسلمان بودن و... نیز مشخص می شود. تنها موسیقی است که قادر است ارواح مرموز و پلید را از وجود بیمار طرد کند.

رقص و تحرکات یکنواخت بدن در مراسم گوات بخش جدایی ناپذیر این مراسم است. تکرار مداوم یك فیگور یا موتیف در موسیقی موجب تحرکات یکنواخت جسمانی می شود که بیمار را در جهت محدودیت خودآگاهی سوق می دهد و محدودیت خودآگاهی می تواند تا حدود خلسه به اوج خود برسد و در نهایت، فرد را به مرحلهٔ ناخودآگاه سوق دهد.

این مراسم توسط گواتیء مات یا مادر گوات رهبری می شود.

از آنجا که بیماری گوات بیشتر به زنان معطوف است، رهبری گوات نیز به عهدهٔ زن است. وظیفهٔ گواتیء مات تشخیص وجود گوات در بیمار و تعیین درجهٔ حدت یا بهبودی گوات طی مراحل مختلف است.

برای هر گوات، «مقام گواتی» مخصوصی اجرا می شود. مقامهای گواتی، مختلف است و هر کدام برای مرحلهٔ خاصّی از نظر شدّت و ضعف بیماری

است. واکنش بیمار در مقابل هر یك از این مقامهاست که باعث تکرار مداوم آن آهنگ در طول مراسم می‌شود.
متن آوازهای گوات در درجهٔ اول حاوی مدح لعل شهباز قلندر و شیخ عبدالقادر گیلانی است. این مراسم از سه تا هفت شب و هر شب از یك تا چهار ساعت بسته به نوع بیماری می‌تواند ادامه یابد.
اگر بیمار در پایان مرحلهٔ نهایی بهبود نیافت، مرگ او حتمی است...

۱۷. دَمال

دَمال نیز در مردان بلوچ همان جنبهٔ اعتقادی حلول ارواح مرموز و پلید را در جسم دارد که گوات در زنان بلوچ داشت. رهبر دمال را خلیفه گویند.
این مراسم نیز با موسیقی و تحرکات شدید جسمانی و دعا و نیایش همراه است.
در گوات و دمال تقریباً از کلیهٔ سازهای بلوچی بخصوص سرود، تمبورك و دُهلَك استفاده می‌شود.

۱۸. مالِد

مراسم مالِد یا پیر پَتر را می‌توان از جهاتی شبیه مراسم خانقاه قادریهٔ کردستان دانست. این مراسم بیشتر در مناطق ساحلی بلوچستان رایج است. در این مراسم تنها از سما (دف) استفاده می‌شود. گاه عنوان سما به کل مراسم مالِد نیز اطلاق می‌شود. تحرکات جسمانی و انجام اعمال خارق‌العاده در این مراسم همانند مراسم خانقاه قادریه در کردستان است. به کسانی که دست به اعمال خارق‌العاده می‌زنند، «مستان» می‌گویند. از مراسم مالد نیز گاه برای درمان بیماری‌های روانی استفاده می‌شود.

رقص

در بلوچستان رقصهای متفاوتی از قبیل دوچاپی، سه‌چاپی، لتکّی، کوبکو و... وجود دارد.
موسیقی این رقصها بخش مهمی از مراسم عروسی را دربر می‌گیرد. به غیر از رقصهای ذکر شده، در بلوچستان با مراسمی مواجه می‌شویم که لیوا نام دارد که بیشتر در مناطق ساحلی بلوچستان رایج است. لیوا بیشتر به یکنوع رقص دسته‌جمعی سواحل آفریقا شباهت دارد تا به مراسم و رقصهای بلوچی. این مراسم به جشنها و مراسم شاد مربوط است و توسط سورنا، دُهل لیوا و یك دهل کوچکتر دیگر، اجرا می‌شود. از دهل لیوا تنها در این مراسم استفاده می‌شود. آهنگ‌های لیوا متنوع و متفاوت است. مراسم لیوا ابتدا با ریتمی ملایم شروع می‌شود و تدریجاً به اوج می‌رسد.

سازهای بلوچستان

۱. سرود

سرود یا قیچك یکی از مهم‌ترین سازهای بلوچستان است. سرود به غیر از ۴ سیم اصلی که روی آنها آرشه (کمانه) کشیده می‌شود، دارای تعدادی سیم‌های واخوان است که نسبت به سیمهای اصلی کوك شده، موجب طنین و ازدیاد حجم صوتی این ساز می‌شود (تعداد سیمهای واخوان معمولاً ۷ است).

۲. رباب

رباب از سازهای مضرابی است که مانند سرود علاوه بر ۶ سیم اصلی، دارای تعدادی سیم واخوان نیز است (تعداد سیم‌های واخوان معمولاً ۱۳ است). تعداد پرده‌های رباب بلوچی از ۴ تا ۵ پرده معمولاً تجاوز نمی‌کند.

۳. تمبورك (سه‌تار)

ساز همراهی کنندهٔ دیگر سازهای بلوچی است. با تمبورك نغمه‌ای نواخته نمی‌شود، بلکه تنها به شکل واخوان صداهای اصلی آهنگ عمل می‌کند و ریتم آن از ریتم آهنگ پیروی می‌کند. حضور یك تا دو تمبورك در میان سازهای بلوچی باعث پر شدن فضای صوتی و نیز کمك به درك ریتم موسیقی است. تمبورك (سه‌تار) دارای سه سیم است و معمولاً انگشت‌گذاری روی سیم سوم در فاصلهٔ چهارم به صورت متناوب با دست باز صورت می‌گیرد. دو سیم از سه سیم تمبورك به صورت هم‌صدا با سیمهای زیر رباب و سرود و سیم سوم با آخرین سیم رباب (بم) کوك می‌شود که اخذ فاصلهٔ چهارم ذکر شده نیز روی همین صورت می‌گیرد.

۴. سورنا

استفاده از سورنا به همراهی دُهُل بزرگ و تیمبوك (دُهُل کوچك) مخصوص مراسم عروسی است. سورناهای رایج در بلوچستان، از پاکستان وارد می‌شود و از نظر شکل ظاهری با سورناهای رایج در ایران کمی متفاوت است. در بلوچستان گاه از سورنایی کوچك که دارای صدای بسیار زیر است، استفاده می‌شود.

۵. دُهُل بزرگ

ساز کوبه‌ای اصلی همراهی کنندهٔ سورنا است که بدنهٔ آن از چوب ساخته می‌شود. در مناطق سرحدی برای همراهی سورنا تنها از یك دُهُل بزرگ (با بدنهٔ فلزی) استفاده می‌شود.
این دُهُل در مقایسه با دُهُل‌های مناطق غیر سرحد بزرگتر است.

۶. تیمبوك

دُهُل کوچکتری است که در کنار دُهُل بزرگ، سورنا را همراهی می‌کند. نقش او شکستن ضرب اصلی موسیقی است.

۷. دهلك

دهل دو طرفهٔ کوچك و بلندی است که برای همراهی سایر سازهای بلوچی به غیر از سورنا مورد استفاده قرار می‌گیرد. نوازنده معمولاً به طور نشسته آن را در میان پاهای خود گرفته، با دو دست در دو طرف آن می‌نوازد. دهلك بر دو نوع است. یکی دهلك معمولی و دیگری دهلك نال. دهلك نال که در پاکستان ساخته می‌شود، دارای صدایی شفاف‌تر است و قابلیت کوك شدن دارد.

۸. دهل مُگْرمان

طبل بلند یك طرفه‌ای است که بدنهٔ آن از طریق خالی کردن تنهٔ درخت ساخته می‌شود و پوست شتر روی آن می‌کشند. از آن، گاه در قدیم برای خبررسانی استفاده می‌شده است. این دهل امروزه در بلوچستان کمتر دیده می‌شود.

۹. دهل بزرگ لیوا (دهل رحمانی)

دهل بزرگ و حجیمی است که تنها در مراسم لیوا از آن استفاده می‌شود. تعداد کمی از این دهل در بلوچستان ایران وجود دارد.

۱۰. نَل (قلم ـ نی)

که همان نی چوپانان است و معمولاً در سه اندازهٔ اصلی یافت می‌شود. از نل در اجرای آهنگ‌های زهیروك استفاده می‌شود. گاه از این ساز برای درمان بیماری‌های روحی و جسمی نیز استفاده می‌شود.

۱۱. سما

همان دَف است که بیشتر در مراسم سما یا مالِد از آن استفاده می‌شود.

۱۲. بینجو

از جمله سازهایی است که در بلوچستان از قدمت زیادی برخوردار نیست. ریشهٔ این ساز احتمالاً ژاپنی است که از مدتها پیش در هند و پاکستان همراه با تغییراتی که در ساختمان آن ایجاد شده است، استفاده می‌شود. این ساز سالهاست که در بلوچستان ایران نیز متداول شده است. بینجو سازی مضرابی است و توسط تکمه‌هایی که روی آن تعبیه شده است، طول سیم‌های آن کم و زیاد می‌شود.

۱۳. هارمونی

هارمونی نیز از جمله سازهایی است که اصالت بلوچی ندارد، اما به خاطر کیفیت صوتی آن معمولاً در ارکسترها و اغلب در اجرای آهنگ‌های سبك‌تر استفاده می‌شود. هارمونی بیشتر در هند و پاکستان رایج است و به عنوان یك ساز خارجی هنوز نتوانسته در فرهنگ اصیل موسیقی بلوچی رخنهٔ زیادی کند.

۱۴. شیدی

شیدی سورنای بزرگ دهنه گشادی است که در بلوچستان پاکستان در مراسم گوات از آن استفاده می‌شود. این ساز رواج چندانی در بلوچستان ایران نیافته است.

۱۵. دونلی

شامل دو لولهٔ صوتی بلند از جنس چوب است که به موازات هم اما جدا از یکدیگر، در دهان نوازنده قرار می‌گیرد. از این دو لوله، یکی را ماده و دیگری را نر می‌گویند. سیستم دمیدن در آن مانند فلوت‌های ریکوردر است. طول لولهٔ نر و ماده یکسان است. لولهٔ ماده ۱۱ سوراخ در جلو دارد. ۵ سوراخ پایین، انگشت‌گذاری نمی‌شوند و تنها روی ۶ سوراخ بالا انگشت‌گذاری می‌شود. نغمهٔ اصلی از طریق لولهٔ ماده به دست می‌آید. لولهٔ نر دارای ۸ سوراخ است. ۵ سوراخ پایین آن انگشت‌گذاری نمی‌شود. سه سوراخ بالا بسته به کوك آهنگ، هر کدام بسته یا باز خواهند بود. بستن هر کدام از این سه سوراخ توسط انگشت صورت نگرفته، معمولاً با موم بسته می‌شوند.

نوازندگان بلوچستان

۱. شیخ صابر قادری: نوازندهٔ نَل (قلم ـ نی) است. در حدود ۷۰ سال دارد و ساکن چابهار است.
او از معروف‌ترین و شاید آخرین نوازندگان نَل در منطقهٔ چابهار است و شاید اصیل‌ترین نَل‌نواز بلوچ در حال حاضر.
در قدیم، هنگام چرای گوسفند و شتر می‌نواخته و امروز به عنوان خلیفه از این ساز در جهت بهبودی بیماران مبتلا به امراض روانی (گواتی) استفاده می‌کند. استفاده از نَل در معالجه بستگی به تشخیص او دارد. زمانی که اذکار، اوراد و دعاها در بهبود بیمار

مؤثر واقع نشود. او کار خود را با نواختن نَل آغاز می کند و بنا به گفتهٔ ایشان بهبودی بیمار حتمی است.

او بارزترین نوازندهٔ نَل در اجرای آهنگ‌های چوپانی و گواتی است و با وجود کهولت سن، بیماری و نداشتن دندان هنوز نَل را به خوبی می نوازد.

۲. شیرمحمد اسپندار

نوازندهٔ دونلی و نَل (قلم ـ نی)، ۶۰ ساله و متولد بمپور است.

او در جوانی به پاکستان رفت و مدت ۱۵ سال در ایالت سِند پاکستان زندگی کرد. قبل از سفر به پاکستان یادگیری نَل را شروع کرده بود و در پاکستان نواختن «دونلی» را از جُمَل شاه دونلی نواز پاکستانی آموخت.

شیرمحمد در سال ۱۳۳۷ به ایران بازگشت و در بمپور ساکن شد. او در حدود ۳۸ سال است که به نوازندگی مشغول است. شیرمحمد آوازهای بلوچی را نیز خوب می خواند. با وجود این، در دههٔ گذشته او مجبور شد به خاطر اوضاع خاص منطقه سازرا کنار بگذارد. او معروف‌ترین نوازندهٔ دونلی و نَل در منطقهٔ بمپور بوده، در کنار نوازندگی به کشاورزی نیز مشغول است.

۳. کمال خان هوت

خواننده و نوازندهٔ تمبورك (سه‌تار)، ۵۰ ساله و ساکن چابهار است.

او از معدود هنرمندانی است که به سبك پهلوانی می‌خواند (پهلوان به معنی خوانندهٔ اشعار حماسی). این سبك از اصیل‌ترین و قدیمی‌ترین انواع موسیقی بلوچی است که در جنوب بلوچستان رایج است. گرچه این موسیقی در بلوچستان پاکستان هنوز رونق دارد، اما در بلوچستان ایران شاهد چهره‌های معدودی مانند کمال‌خان هوت، لال‌بخش پیك و... بیشتر نیستیم.

کمال‌خان مراحل اولیهٔ این هنر را از عموی خود «حاج شیرمحمد» که خوانندهٔ غیرحرفه‌ای بود، آموخت و سپس شخصاً به تکمیل آن پرداخت. او در حدود ۳۵ سال است که به این کار مشغول است. شهرت او نه تنها در بلوچستان ایران که در بلوچستان پاکستان نیز زبانزد است و گاه برای شرکت در مجالس بلوچستان پاکستان از او دعوت می شود.

۴. موسی زنگشاهی

نوازندهٔ رباب و خواننده، فرزند نعمت، متولد ۱۳۰۴ در روستای جالق سراوان است.

از سن ۱۲ سالگی کار خوانندگی و نواختن سرود، سه‌تار و رباب را نزد پدر خود آغاز کرد. موسیقی در خانوادهٔ او موروثی است. موسی قریب به ۴۵ سال است که در زمینهٔ موسیقی فعالیت دارد. فرزند او دین‌محمد نیز از نوازندگان صاحب‌نام سرود است.

۵. دین‌محمد زمك‌زهی

معروف به دین‌محمد زنگشاهی، نوازندهٔ سرود (قیچك)، فرزند موسی، متولد ۱۳۳۳ در گشت سراوان است.

از سن ۷ سالگی آموختن موسیقی را نزد پدر خود آغاز کرد. او مدت ۲۵ سال است که به خوانندگی و نواختن سرود مشغول است. دین‌محمد همچنین به سازهای دیگر بلوچی از جمله رباب، بینجو، سه‌تار و دهلك نیز کاملاً آشنایی دارد. دین‌محمد همراه پدرش موسی و سایر اعضای گروه موسیقی زاهدان تا به حال در جشنواره‌های متعددی در داخل و خارج کشور شرکت کرده‌اند.

۶. امیر گرگیج مسکور

نوازندهٔ دُهُل، دُهُلك و تشتك و کوزه، متولد ۱۳۳۵ در زابل است.

نوازندگی دُهُل را از هفت سالگی نزد عموی خود جمعه گرگیج آغاز کرد نواختن تشتك و کوزه را از سهراب داودی آموخت.

امیر از ۱۳۵۴ در فرهنگ و هنر زاهدان مشغول به کار شد و تا به حال شاگردان چندی را در زمینهٔ نوازندگی دهل تربیت کرده است.

او در حال حاضر در زاهدان ساکن است.

۷. محمد داودی رهبر

نوازندهٔ سورنا، فرزند حسن، متولد ۱۳۳۸ در زاهدان است.

نواختن سورنا را از ۱۲ سالگی با بهره‌گیری از تجارب سورنانوازان بلوچ آغاز کرد. محمد در زمرهٔ نوازندگان ممتاز منطقهٔ سرحدی بلوچستان است.

۸. فیض محمد ریگی

فرزند علی‌محمد، متولد ۱۳۲۷ در گشت سراوان است. از ۸ سالگی خوانندگی و نواختن سازهایی از قبیل سرود، سه‌تار و دُهُلك را نزد «پهلوان بلند زنگشاهی» و «موسی زنگشاهی» آغاز کرد. ایشان سال‌هاست که در کنار «موسی زنگشاهی» به خوانندگی و نواختن سه‌تار مشغول است.

موسیقی بوشهر

در زمینهٔ مطالعهٔ موسیقی بوشهر باید به این نکته توجه داشت که در بوشهر نه فقط ساکنان محلّی، بلکه ملّیت‌های دیگری از جمله مهاجرین آفریقایی نیز زندگی می کنند. این مهاجرین به تدریج تا اوایل قرن بیستم به عنوان غلام و برده به این شهر وارد شدند، ولی بعدها ظاهراً مهاجرت به علت امرار معاش و کسب و کار صورت می گرفته است.

بخش مهمی از موسیقی منطقه بوشهر را نوحه‌ها و آوازهای مراسم عزاداری تشکیل می دهد. تا چند دههٔ پیش، هر یك از طبقات مردم بوشهر جداگانه در یکی از محله‌های متعدد این شهر ساکن بودند و مراسم عزاداری محرم را جداگانه انجام می‌دادند. اجرای مراسم دمام به صورت عبور در شهر، عملی می شد و با رقابت شدید محله‌ها همراه بود و هر محله گروه دمام مخصوص به خود را داشته است. بعد از مراسم دمام، در قدیم معمولاً تعزیه اجرا می شد، ولی اکنون این رسم (اجرای تعزیه) همیشگی نیست.

سینه‌زنی در بوشهر همیشه با آواز توأم است. اجرای سنج و دمام برای خبر کردن مردم برای انجام مراسم سینه‌زنی، انجام می گیرد. بوق با قدرت به دمام‌ها و سنج، دستور شروع نواختن را می دهد و در پایان نیز این بوق است که دستور ختم مراسم دمام را می‌دهد. بوق همچنین هنگام اجرای دمام و سنج آنها را همراهی کرده، نقش هماهنگ کننده را ایفا می کند. زمانی که دو دستهٔ دمام و سنج از دو طرف به هم نزدیك می شوند، چون اغلب هر دسته ریتم متفاوتی را نسبت به دستهٔ دیگر می نوازد، وظیفهٔ بوق است که هماهنگی را میان دو دستهٔ مختلف به وجود آورد. این مراسم معمولاً توسط یك «دمام اشکِون» که معمولاً ضد ضرب‌ها را می نوازد و دو «دمام غمبر» که در کنار «دمام اشکون» هستند و چهار «دمام عادی» با همراهی سنج انجام می شود.

سینه‌زنی در بوشهر ابتدا به وسیلهٔ گروه کوچکی از خردسالان آغاز می‌شود و به تدریج به تعداد شرکت‌کنندگان اضافه می گردد. شرکت‌کنندگان، دایره‌وار گردهم جمع می‌شوند. در سینه‌زنی هیچ سازی شرکت ندارد. آوازهای آن فقط توسّط ضربات منظّم سینه‌زنی همراهی می‌شود. این آوازها بین خوانندهٔ اصلی و سینه‌زن‌ها، متوالیاً مبادله می شود. مراسم سینه‌زنی به وسیلهٔ یك رهبر هدایت می شود. رهبر وظیفه دارد که اضافه شدن تدریجی شرکت‌کنندگان، تعویض ملودی‌ها بین خواننده و سینه‌زن‌ها، انطباق متر آنها با ضربات سینه‌زنی و غیره را تنظیم کند، در سینه‌زنی دو خوانندهٔ اصلی شرکت دارد. خوانندهٔ دوم معمولاً در زمرهٔ بهترین خوانندگان بوشهر است. وی موقعی در مراسم حضور می‌یابد که دایرهٔ دومی از شرکت کنندگان در وسط دایرهٔ اول تشکیل می شود. ازدیاد تدریجی شرکت‌کنندگان موجب هیجان تدریجی در مراسم سینه‌زنی است. این هیجان تدریجی کم‌کم به اوج خود می‌رسد. بررسی دقیق آوازها نشان می‌دهد که تهییج و اوج تدریجی آن نه فقط در شرایط و مراسم، بلکه همچنین در ذات و یا خصوصیات خود ملودی‌ها نهفته است.

نوحه‌ها توسط خوانندهٔ اصلی اغلب به وسیلهٔ اصوات اضافی مزین می‌شود، در صورتی که کر (سینه‌زنان) ملودی‌ها را به ساده‌ترین شکل خود ارائه می‌دهند. تمام آوازهای سینه‌زنی متر مشخص دارند. از آنجا که اکثر ترانه‌های بوشهر لحنی محزون و مؤثر دارند، استفاده از این ترانه‌ها در موسیقی مذهبی امکان‌پذیر است. بدین ترتیب، لحن مشابه موسیقی محلی و مذهبی در بوشهر این دو را مثل پُلی به یکدیگر مربوط می سازد.

محلات مختلف بوشهر تعصب زیادی در رابطه با مراسم سنج و دمام دارند و معمولاً اهالی یك محل اجازه نمی‌دهند فرد غریبه‌ای در نواختن سنج و دمام شرکت کند. این تعصب در مورد دمام اشکون بیشتر است.

موسیقی های دیگر

ترانه‌های بوشهر اغلب تحت تأثیر موسیقی بومیان آفریقایی قرار گرفته است.

یکی از فرم‌های معمولی در موسیقی محلی بوشهر «سُبالو» است که احتمالاً همان «مولود نبی» ـ جشن تولد پیغمبر اسلام(ص) ـ است. آوازی است همراه با دایره و توسط خوانندگانی که دایره‌وار نشسته‌اند، اجرا می‌شود. خوانندگان در هنگام اجرای «سُبالو» شانه‌های خود را به طرف راست و چپ حرکت می‌دهند. ظاهراً سبالو از موسیقی عرب و آفریقا متأثر بوده است.

از فرم‌های رایج دیگر در موسیقی بوشهر «بِزله» است که توسط خوانندگان غیرحرفه‌ای اجرا می شود که فقط با دست زدن همراه است. در «بزله» ملودی



گروه نوازندگان بوشهر

بیش از متن اهمیت دارد.

«شروه» (دوبیتی محلی) فرمی دیگر در موسیقی بوشهر است. شروه از نظر متر آزاد است و ظاهراً دارای قدمت زیادی است. موطن اصلی شروه مناطق دشتی ـ دشستان و تنگستان است. مترادف شروه، حاجیونی است که با «نی انبان» و گاه «نی جفتی» اجرا می‌شود. اجرای «حاجیونی» همیشه به عنوان مقدمهٔ هر آهنگ به شکل سُلو اجرا می‌شود.

شروه اغلب با مقدمه‌ای شروع می‌شود که متن آن شامل اشعار مولانا جلال‌الدین مولوی است. این سنت هنوز هم در دشستان رواج دارد.

اشعاری که امروزه متن اغلب ترانه‌های بوشهر را تشکیل می‌دهد، متعلق به دو شاعر معروف محلی است: زایر محمدعلی معروف به فایز، متعلق به کوردوان (در بخش دشتی) که احتمالاً در ۱۹۱۱ م. وفات یافته است و سید بهمنیار ملقب به مفتون که در بخش دشتی (بوردخون) زندگی می‌کرده، تا حدود ۳ـ۴ دههٔ پیش حیات داشته است.

ترانه‌های بوشهر به دو گروه تقسیم می‌شوند: آنهایی که متر مشخص داشته و گروهی که متر آزاد دارند. در گروه اول، ملودی اغلب یا خیلی کوتاه است و یا از فیگورهای متعدد کوتاهی که حدود آنها کاملاً مشخص است، تشکیل شده است. دستهٔ دوم که معمولاً شروه نامیده می‌شود، دارای پریودهای مختلف است و معمولاً به هر پریود یك بیت شعر تعلق می‌گیرد.

از مقام‌های سازی موسیقی بوشهر به غیر از حاجیونی که ذکر آن رفت، می‌توان از «مولودی» نام برد. مولودی نیز مانند حاجیونی توسط نی انبان اجرا می‌شود. این مقام معمولاً در روزهای بخصوصی مانند اعیاد مذهبی، تولد پیغمبر اسلام(ص) و... اجرا می‌شود. این مقام با نوعی حرکت مخصوص دسته‌جمعی اجرا می‌شود. مترادف مولودی همان «سبالو» یا «مولود نبی»(ص) است.

«جوبی چهار دستماله» نوع دیگری از موسیقی بوشهر است که توسط نی انبان و دایره اجرا می‌شود. در موقع اجرای این موسیقی، نوازندگان هنگام نواختن، با حرکات منظم یا به شکل خاصی دایره‌وار حرکت می‌کنند و حول یك محور می‌چرخند و معمولاً چند رقصندهٔ زن در میان دایره با حرکاتی خاص به رقصی خیلی سنگین می‌پردازند که حرکات آنها فضای بخصوصی دارد. این مقام امروزه بیشتر در میان کولی‌های بوشهر رایج است. در مناطق دیگر گاه به این مقام «سه‌پا» نیز گفته می‌شود.

از دیگر مقام‌های سازی بوشهر می‌توان به «چوبی بوشهری» اشاره کرد که توسط نی انبان و یا نی جفتی اجرا می‌شود. این آهنگ از نغمات معروف بوشهر است. بجز قسمتهای سازی، این مقام دارای قسمتهایی است که دارای کلام است.

«شکی» آهنگ بدون کلامی است که توسط نی انبان یا نی جفتی همراه با دمادم و یا دایره اجرا می‌شود و با دست زدن همراه است. شکی موسیقی مخصوص مراسم شادی (چون ختنه‌سوران و حنابندان) است.

«بندری» از دیگر آهنگ‌های سازی منطقهٔ بوشهر است که دارای ریتمی تند بوده، مخصوص رقص است. گاه به جای کلمهٔ بندری از کلمهٔ «رقص» نیز استفاده می‌شود.

سازهای بوشهر

۱. نی انبان (نی مَشکی ـ باد هَمبونه ـ نی همبونه)

این ساز از دو قسمت عمدهٔ نی و انبان تشکیل شده است. تعداد نی‌ها دو عدد است. هر نی دارای شش سوراخ بوده، پی کك (قمیش) نی کوچك زبانه‌داری است که بر روی هر کدام از نی‌ها سوار می‌شود و ایجاد صدا می‌کند. این نی‌ها هر دو درون یك غلاف چوبی قرار می‌گیرند که به این مجموعه «دستهٔ نی انبان» گفته می‌شود. قسمت دوم، انبان است از پوست بز. از یك طرف هوا به آن وارد می‌شود و از طرف دیگر به دستهٔ نی انبان متصل است. انبان در حکم محفظهٔ ذخیرهٔ هوا برای نوازنده است.

۲. نی جفتی

نی جفتی از دو عدد نی که به هم بسته شده‌اند، تشکیل می‌شود. هر نی دارای شش سوراخ است. روی هر کدام از نی‌ها یك «پی کك» (قمیش) گذاشته می‌شود. دمیدن در نی جفتی به صورت نفس بر گردان است.

۳. نی تکی (نی زنا)

از خانوادهٔ نی‌های هفت بند است با چهار سوراخ در جلو و یك سوراخ در پشت. این ساز بیشتر در منطقهٔ تنگستان و بوشهر رایج است.

۴. بوق

بوق سازی است مارپیچی شکل و دارای امتدادی مخروطی. طول آن تقریباً ۸۰ سانتیمتر است. جنس بوق از شاخ است. به علت فشار زیاد برای دمیدن در بوق، اجرای بوق توسط یك نفر برای مدّت طولانی امکان‌پذیر نیست و معمولاً نواختن آن به چند نفر محوّل می‌شود.

ریتم فیگورهای اجرایی بوق کاملاً منطبق با ترکیبات ریتمی سازهای ضربی است. اخذ تمیز اصوات از بوق و تعداد آنها، بستگی به مهارت نوازنده دارد. معمولاً غیر از صدای مبنا، پنجم و اکتاو آن نیز قابل اخذ است. تنها چهار محل قدیمی بوشهر دارای بوق هستند. هر بوق سمبل محل خود است و ربودن بوق محلی به منزلهٔ ربودن حیثیت و آبروی آن محل بوده است.

۵. دمام

دمادم سازی کوبه‌ای است که دو طرف آن پوست است. طرف راست را با چوب و طرف چپ را با دست می‌نوازند. دمادم از قسمت‌های پیپ، چمبره، پوست و بند تشکیل شده است. پیپ دمادم (بدنه) از چوب است و در قدیم یك تکه بوده است. تعداد پیپ‌های قدیمی در بوشهر انگشت‌شمار است و تقریباً در چهار محل قدیمی بوشهر تنها در حدود پنجاه عدد پیپ موجود است.

۶. سنج

سنج، سازی ضربی است به شکل مضاعف و از جنس فلزی که به آن هفت جوش می‌گویند. از این جنس سنج تعداد کمی در بوشهر موجود است.

نوازندگان موسیقی بوشهر

۱. احمد علیشرفی: نوازندهٔ نی انبان و نی جفتی

متولد ۱۳۲۳ در بوشهر است. او ۳۵ سال سابقهٔ نوازندگی دارد. احمد علیشرفی از بهترین نوازندگان نی انبان و نی جفتی منطقهٔ بوشهر محسوب می شود و تاکنون در سه جشنوارهٔ داخلی به عنوان نوازندهٔ برتر انتخاب شده است و در فستیوال هنر ایران در آلمان نیز شرکت جسته است. ایشان از طرف فستیوال آوینیون نیز دعوت شده بودند که به علت مشکلاتی موفق به شرکت در این جشنواره نشدند.

۲. **ابراهیم ابن روحی**: نوازندهٔ دمام است. او دارای ۲۹ سال سن و متولد بوشهر است. او ملوان است و ۱۵ سال سابقه در نوازندگی دمام و نیز خوانندگی دارد. او تاکنون در دو جشنوارهٔ موسیقی فجر و نیز جشنوارهٔ هنر ایران در آلمان شرکت کرده است.

۳. **رسول خراسانی** (نوازندهٔ سنج از بوشهر): آقای رسول خراسانی ماهیگیر و ۶۲ ساله است. او در حال حاضر بهترین نوازندهٔ «سنج» در بوشهر است که به علت کهولت سن اغلب قادر به شرکت در مراسم دمام نیست.

۴. **سلمان بلال زاده**: نوازندهٔ «دمام عمبر» و ۵۰ ساله است. سلمان ملقّب به «سلوار» از نوازندگان بنام عمبر در بوشهر است و دارای شیوه‌ای خاص در نواختن دمام عمبر. نوازندگی دمام در خانوادهٔ او موروثی است.

۵. **جعفر بروك‌نیا**: او را نوازندهٔ «دمام اشکون» می شناسند. مهارت خاصی در نواختن نی انبان و دیگر سازهای محلی بوشهر دارد.

۶. **سید علیرضا گلافان**: نوازندهٔ دمام، ۲۹ ساله متولد بوشهر. او نواختن دمام را از کودکی نزد پدر خود سیدرضا گلافان آغاز کرده، او از جمله نوازندگان صاحب نام دمام در بوشهر است.

موسیقی منطقه تربت جام، خواف و تایباد

دوتار خراسان را شاید بتوان در دو حوزه مختلف (ازنظر جغرافیایی) مورد مطالعه قرار داد. یکی حوزهٔ شمال خراسان است که در برگیرندهٔ شهرهای قوچان، بجنورد، شیروان و درگز است. حوزهٔ دیگر حوزهٔ شرقی ـ مرکزی است که در برگیرندهٔ تربت جام، خواف و تایباد است. دامنهٔ حوزهٔ شمالی، به سمت جنوب به نیشابور و سبزوار و دامنهٔ حوزهٔ شرقی ـ مرکزی، به سمت غرب و جنوب به کاشمر می‌رسد. ازآنجا که در حوزهٔ شمالی بیشتر مهاجرین کرد و ترك ساکن‌اند، موسیقی و اشعار این منطقه بیشتر در قالب کردی و تا حدودی ترکی است. در حوزهٔ شرقی ـ مرکزی، موسیقی و اشعار همگی فارسی است و از آهنگهای کردی و ترکی خبری نیست.

البته در این میان به آهنگهایی نیز برمی‌خوریم که نوازندگان هر دو منطقه آنهارا اجرا می کنند. یکی از این آهنگها «نوایی» است که در موسیقی هردو منطقه جزو مقامها و آهنگهای اصلی محسوب می شود.

دوتار نوازی در تربت جام، خواف و تایباد از روش و سبك واحدی تبعیت می کند، گرچه اختلافاتی را که در نحوهٔ زدن مضراب، تحریرها و گویشها وجود دارد، نمی توان ازنظر دور داشت. اغلب آهنگهایی که در این منطقه اجرا می شود، کلام دارد. دوتار در این منطقه بیشتر در مراسم شادی استفاده می شود. استفاده از دوتار در این گونه مراسم همیشه به شکل انفرادی بوده است. به نوازندهٔ دوتار در این منطقه «بخشی» نمی گویند، بلکه «اوسا» (اوستا) نامیده می شود. در مراسم سوگواری از دوتار استفاده نمی شود.

دوتار این منطقه دارای استاندارد خاصی از لحاظ اندازه نیست. دوتار در این منطقه دراصل دارای ۷ـ۸ پرده است که اخیراً با دوتارهای ۱۲ـ۱۳ پرده‌ای نیز می نوازند. بر روی دستهٔ دوتار، گاه دو یا سه پرده برای ایجاد فواصل ثلث پرده، بسته می شود.

کوکهای متداول دوتار در این منطقه معمولاً کوك چهارم و پنجم است. درکاشمر این کوکها رایج است:

۱. کوك چهارم، به نام کوك شیخ احمد جامی. برای اجرای مقام الله، چهار بیتی و...

۲. کوك پنجم، برای اجرای آهنگهای اشترخجه، صیاد.

۳. کوك دوم، به نام کوك کردی، برای اجرای شاختالی، الله مزار و...

۴. کوك اکتاو، به نام کوك مثنوی، برای اجرای آهنگ مثنوی کاشمری.

مبتکر این کوك ناماًلوف ذوالفقار عسکری است. دوتارهای قدیمی از سازهای امروزی کوچکتر بوده است.

سازهای رایج منطقه

سازهای رایج دراین منطقه عبارتند از: دوتار، ساز (سورنا) دُهُل [به نوازندگان ساز و دهل در این منطقه دُهلی می گویند]، دوبوقه از جنس نی که مضاعف است و شبیه قشمه و دوزله است (دوبوقهٔ استخوانی در این منطقه کمتر دیده می شود، درکاشمر این ساز از جنس استخوان است)، نی هفت بند و دایره که همراهی کنندهٔ دوتار و نی است. کمانچه در این منطقه وجود ندارد.

هنرمندان موسیقی تربت جام، خواف و تایباد

۱. **محمد عثمان محمدپرست**: محمد عثمان، فرزند دین‌محمد، ملقب به عثمان خوافی، نوازنده دوتار متولد ۱۳۰۷ در بخش رود خواف از طایفه «بای» که طایفه‌ای چادرنشین و دامدار بودند، است.

نواختن دوتار را ازسیزده سالگی نزد خود آغاز کرد. عثمان در بداهه نوازی استاد است و این یکی از ویژگیهای ساز اوست. دوتار برای عثمان ازاحترام خاصی برخوردار است. او در هر مجلسی ساز نزده و نمی‌زند. ساز زدن برای او درحکم عبادت است و این ویژگی کار عثمان است. او عارفی است که طی سالیان طولانی از قبل از انقلاب، برخلاف شرایط و اوضاع مسلط، توانست حرمت ساز و حرمت موسیقی منطقهٔ خود را حفظ کند. انطباق شعر متداول آهنگ نوایی (غمت در نهانخانهٔ دل نشیند...) بر موسیقی آن، از عثمان خوافی است. او در این زمینه می‌گوید:

«آهنگ نوایی وجود داشت، اما معمولا بدون کلام اجرا می‌شد. در دوران جوانی روزی هنگام بدرقهٔ حجاج این شعر از زبان فردی ناشناس خوانده شد و من دیدم که این شعر با وزن و مضمون آهنگ «نوایی» انطباق دارد. من این شعر راهمراه این آهنگ در سال ۱۳۴۰ برای اولین بار اجرا کردم. شعر آن احتمالاً یا از «طبیب اصفهانی» یا از «عبدالرحمن جامی» و یا از «سیداحمد جامی» است.

عثمان دارای شش پسر و سه دختر است که هیچکدام ساز نمی نوازند. (ادبستان قبلاً گفتگویی با عثمان خوافی انجام داده و به چاپ رسانده است).

موسیقی ترکمن صحرا

طوایفی از قوم ترکمن (اوغوزها) هزار و اندی سال پیش در منطقهٔ ترکمن صحرای امروز سکنی گزیدند. امروزه در ترکمن صحرا تیره‌های مهمی چون یموت، گوگلان، نخورلی و سالور زندگی می کنند که تیره‌های کم‌نفوس تکه، مورجه‌لی، انژولی را نیز باید به آنها اضافه کرد. اسلاف این تیره‌ها وطوایف از غرب چین و مغولستان به آسیا آمدند. اینها، خنیاگران دوره گرد به همراه خود داشتند که اوزان نامیده می شدند. اوزان‌ها زبان گویا و راوی رنجها و مشقتهای مردم خود بودند. اوزان‌ها که کارشان ریشهٔ عمیقی در آئین شامانیزم داشت، نوعی پُرخوانی (جادوپزشکی ـ موسیقی درمانی) می کردند و در شأن قهرمانان ایل و پدرانشان حماسه‌ها می‌سرودند. آنها در میان مردم از احترام ویژه‌ای برخوردار بودند. اوزان‌ها را می‌توان خالق و پایه‌گذار تمامی آثار بنیادی موسیقی ترك زبانان دانست که یکی از انواع غنی موسیقی در نوع خود است.

امروزه اخلاف اوزان‌ها را در ترکمن صحرا با عنوان باغشی (بخشی) می‌شناسیم. که شاید ریشه در کلمهٔ «بخشیدن» به معنی هبه کردن دارد. به اعتقاد مردم محل باغشی‌ها، پرخوانان یا جادو پزشکانی هستند که از سوی حقتعالی نفسی گرم به ایشان بخشیده شده است. استاد بزرگ تنبور خراسان حاج حسین‌آقا، گفته است علت اطلاق این کلمه به موسیقیدانان اینست که بخشی از کرامات خدا در نفس اینها گذاشته شده است. اینها کسانی هستند که وجودشان وقف دیگران است و مردم را از وجود خود بهره‌مند می‌کنند. وقتی که متون تاریخی و ادبی ترکمن را بررسی می کنیم، می‌بینیم از حدود سیصد سال پیش نام بخشی‌ها در اشعار «مختوم قلی» شاعر حماسی ترکمن صحرا آمده است. بخشی ترکمن در همه جا با ساز و آواز، تاریخ قوم خویش را می گوید. او آنقدر حرف از غمهای جانکاه دارد که شاید فرصتی برای شاد زیستن و آرام زیستن نمی‌یابد. شاید به همین دلیل است که رقص در میان قبایل ترکمن جای ویژه‌ای ندارد در حالی که در اغلب فرهنگهای بومی رقص بخشی از ادبیات شفاهی آنان را تشکیل می‌دهد و در برخی دیگر از فرهنگها از مهم‌ترین عوامل ابراز و ارائهٔ آثار فرهنگی به شمار می‌رود.

بخشی ترکمن حتی در عروسی‌ها و مجالس شاد نیز سخن از زندگی و تاریخ حماسه بار خود می گوید، او حرف مردم خود را می سراید؛ اما اگر شاد نمی گوید با غرور می گوید؛ استوار می گوید! در مضرابها، زینتها، تحریرها و چرخشهای ملودی اولین چیزی که جلب نظر می کند، همین استواری است. حتی در هق هق‌های جانگداز بخشی که حکایت از اندوه غرورآمیز یك قوم دارد. شاید جای تعجب باشد که این موسیقی با این ویژگیها تنها در عروسی‌ها زنده مانده



استاد عثمان محمدپرست، از خواف خراسان، نوازندهٔ دوتار

است. تداوم این موسیقی از طریق مجالس عروسی با وجود تضاد و تفاوت ظاهری میان محتوای آن و مراسم عروسی، خود نشان دهندهٔ ویژگی و پیچیدگی خاصی است که در فرهنگ و سنن ترکمن موجود است.

موسیقی و فرهنگ ترکمن پا به پای مردم آن، از قدیم و بخصوص چند دههٔ اخیر، مورد تاخت و تاز و دستبرد زمانه بوده است. در چند دههٔ اخیر، وسایل ارتباط جمعی به جای اینکه موجبات ضبط و ثبت، تشویق و تکامل این موسیقی را فراهم آورند، باعث کاسته شدن از اهمیت خاص بخشی‌ها شده‌اند و بخشی‌ها که زمانی در میان مردم خویش از احترام ویژه‌ای برخوردار بودند، از نظر وضع مالی و روحی چنان در مضیقه و تنگنا قرار گرفتند که تن به اسارت آلودگیهایی دادند تا فرومایگان و کج اندیشان به تمامی آنها به چشم ولگردانی نگریستند که برای به دست آوردن لقمه نانی حاضر بودند به هر خفتی تن دردهند!

اما در سالهای گذشته، موسیقی ترکمنی حیاتی دوباره یافته است و علاوه بر خوانندگان و نوازندگان معدود و معلول پیشین، گروههای جوان و جدیدی از خوانندگان و نوازندگان روی کار آمده‌اند.

موسیقی ترکمنی طی تاریخ پرفراز و نشیب خود استادان بزرگی چون: چادوتر، چالمان، وه‌لیم‌کو، عاشور یُولما، قلیچ‌جان، غیجاقچی، غارادلی، گوگلان و... را به خود دیده است.

موسیقی سنتی ترکمنی در چهار دستگاه مخمس، تشنید (تجنیس)، نوایی و غتریق‌لار اجرا می‌شود.

مقام‌ها و آهنگهایی که در این چهار دستگاه شناخته شده و اجرا می‌شوند، تعدادشان در حدود ۵۰۰ است. این آهنگها که اغلب آنها هنوز بدون کلام اجرا می‌شوند، در چهار سبک ویژه و جدا از یکدیگر نواخته می‌شوند: ۱ـ گرگان یولی (ارقاج) ۲ـ خیوه یولی ۳ـ ماری یولی (سبک مرو) ۴ـ دامانایولی. امروزه بیشتر بخشی‌ها هر چهار سبک را اجرا می‌کنند. هر کدام از این چهار سبک جذابیتی مخصوص به خود دارد.

سازهای موسیقی ترکمن

دوتار: این سازرا از آن روی که بیشتر کاسهٔ آنرا از چوب درخت توت می‌سازند، توت تار و یا از آن روی که چوب را برای خشک کردن در تنور می‌گذارند، تاندیره (= تامدیره ـ تاندیر در زبان ترکمنی به معنای تنور است) و به طریق اولی از آن روی که دارای دو سیم است، دوتارش می‌نامند. در قدیم تارهای دوتار از چلهٔ ابریشم تابیده می‌شد، امّا امروزه از سیم استفاده می‌شود. کاسهٔ دوتار از چوب درخت توت نر، صفحه را از چوب درخت توت ماده و دسته را از چوب درخت زردآلو که سخت است می‌سازند.

کمانچه: کمانچهٔ ترکمنی دارای سه سیم است. اندازهٔ آن نیز از کمانچه‌های معمولی کوچکتر است. در گذشته، کاسهٔ کمانچه را از کدوی آبی، رویه‌اش را از پوست آهو و تارهای آرشهٔ آن را از موی یال یا دم اسب می‌ساختند، اما کمانچه‌های فعلی کاسه و دسته‌اش از چوب درخت توت است.

نی: نی در ترکمن صحرا سه نوع است: نی هفت بند، نی زبانه‌دار و جفت نی. بجز نی هفت بند، از دو نوع دیگر کمتر استفاده می‌شود و تقریباً منسوخ شده‌اند. نی ترکمنی دارای ۵ـ۴ سوراخ در جلو و یک سوراخ در پشت است.

هنرمندان موسیقی ترکمن صحرا

۱. نظرلی محجوبی: نظرلی محجوبی شاگرد عاشور بخشی است. نام پدرش اورکوت است و به سال ۱۳۰۸ در نزدیکی روستای کوللیجه از توابع بخش مرزی داشلی برون در محلی به نام چای گجر. بانی و باعث رویکرد او به موسیقی در ابتدا دوست پدرش قره بخشی بود که در سن ۱۱ سالگی او را به مدت یک سال تعلیم داد و سپس او را همراه خود به محافل و مجالس برد. نفردوم کمانچه نوازی بود به نام قلیچ‌جان غیجاقچی، سپس استادانی چون عاشور بخشی، چالمان، وه‌لیم‌کو و محمدقربان غایفی سز را به خود دید.

او به هر چهار دستگاه و هر چهار سبک آشنایی کامل دارد. او درست پنجاه سال است که خوانندگی و نوازندگی می‌کند. شغل اصلی او خوانندگی و نوازندگی است در کنار آن نیز اندکی به کشاورزی و دامداری می‌پردازد. محل زندگیش روستای چای غوشان از توابع شهرستان گنبدقابوس است. او تاکنون در همهٔ نقاط ترکمن صحرا، تهران و نیز فستیوال آوینیون فرانسه به ارائه اصیل ترین نغمات موسیقی ترکمنی پرداخته است.

۲. جمعه‌قلی قربانی‌پور: نی‌نواز و ۴۶ ساله است و در روستای پاشای بخش کلاله متولد شده است. او بیست و دو سال سابقهٔ نی نوازی دارد. وی مدتی نزد نی نواز قدیمی، مرحوم قرباندردی عیدی و نیز قربان محمدخانی آموزش دیده است. او دستگاههای مخمس، تشنیه و نوایی را در سبک ارقاج (گرگان یولی) به خوبی اجرا می‌کند. اگرچه او زمانی از راه نی نوازی امرار معاش می‌کرد، ولی اکنون به علت کم‌اهمیت شدن نی نوازی از طریق کشاورزی و تعمیرات امرار معاش می‌کند. او تاکنون در جشنواره‌های بسیاری از جمله جشنوارهٔ آوینیون شرکت کرده است.

۳. طواق محمد قرینجیک: نوازندهٔ کمانچه، متولد ۱۳۲۸ در گنبد است. او ۱۸ سال سابقهٔ نوازندگی دارد. استاد او مرحوم تادشان و اراز کلته بوده که وی هم اکنون در حیات است. طواق محمد در حال حاضر با نظرلی محجوبی کار می‌کند. غیر از نوازندگی کمانچه، به کار تعمیرات رادیو و تلویزیون نیز مشغول است.

۱) تاریخ بلوچستان، به زبان اردو، نوشتهٔ گلخان نصیر

بررسی تطبیقی «ویس ورامین» و «خسرو وشیرین»

■ حسینعلی یوسفی ـ نیشابور



بعضی از آثار ادبی، از جهاتی با یکدیگر مشابهت دارند. آیا این شباهت بیانگر تقلیدی بودن اثر دوم یا آثار بعدی از اثر نخستین یا پیشین است؟ بی‌شك همیشه چنین نیست. مشابهتی که بین ادبیات داستانی و اسطوره‌های موجود در میان ملل گوناگون دیده می‌شود، گاهی نوعی از توارد[1] است و گاهی نیز یکی بودن سرچشمه اصلی آنهاست.

اما در زبان فارسی، منظومه‌های داستانی نسبتاً زیادی هست که به تقلید از آثار پیشتر از خود سروده شده‌اند. منظومه‌هایی که پس از خمسه نظامی سروده شده و سرایندگان آنها به خمسه نظر داشته و به نظیره‌گویی پرداخته‌اند، از این گونه‌اند و بدین جهت، نظامی را باید کاروان‌سالار «خمسه‌سرایان» به شمار آورد.

نقد تحلیلی «خمسه»ها، و سنجش آنها با خمسه نظامی، موضوع تحقیق مستقل و مفصلی است که در حوصلهٔ مقاله‌ای کوتاه نمی‌گنجد. اگر عمری باشد و توفیق الهی یار شود، نگارنده، در فرصت و مجالی دیگر بدان خواهد پرداخت. اما آنچه در این مقاله مد نظر است، بررسی تطبیقی نخستین منظومه داستانی نظامی (یعنی خسرو و شیرین او) و منظومه «ویس ورامین»، سرودهٔ فخرالدین اسعد گرگانی است که در فاصله زمانی قریب به یکصد و بیست و پنج سال پیشتر از خسرو و شیرین سروده شده است.[2]

مشابهت منظومه‌های داستانی سروده شده، پس از خمسه نظامی با آن، نکته‌ای است که آشنایان به ادب فارسی اغلب از آن آگاهند. اما تشابه خسرو و شیرین نظامی با منظومه‌ای مقدم بر آن و دارای عنوان و داستانی مستقل، نکته ظریفی است که بسیاری از آن بی‌خبرند، و برخی از اساتید نیز که بدان توجه کرده‌اند، تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد، بجز آقای محمد جعفر محجوب به اشاره‌ای از آن درگذشته‌اند و بحث و فحصی در تبیین این مشابهت صورت نگرفته است.[3]

در این مقاله کوشش شده است تا وجوه تشابه این دو اثر مورد بررسی قرار گیرد. این وجوه تشابه به چهار قسمت کلی تقسیم شده است:

۱ـ مشابهت در وزن و شیوه آغاز کردن داستان ۲ـ مشابهت نقش «شخصیت»ها ۳ـ مشابهت حوادث و ۴ـ مشابهت در شیوه بیان و تصاویر شعری.

پیش از پرداختن به این بررسی، به اشاره باید گفت که چون هر دو سراینده، مبنای منظومه خود را داستانهایی قرار داده‌اند که پیشتر در زبان پارسی و ایران پیش از اسلام رواج داشته‌اند، می‌توان چنین برداشت کرد که برخی از مشابهت‌ها مربوط به اصل دو داستان است. در عین حال به نظر می‌رسد که نظامی در سرودن نخستین منظومه داستانی خود ـ یعنی خسرو و شیرین ـ به منظومهٔ ویس و رامین فخرالدین اسعدگرگانی نظر داشته و آن را «سرمشق» خود قرار داده است. ولی به کمك قریحه و اخلاق خود «مشقی» نگاشته که به حق از «سرمشق» پخته‌تر و عالی تر از آب درآمده است.

□ و اینك به وجوه تشابه این دو منظومه نظر می‌افکنیم:

۱ـ وزن دو منظومه و چگونگی آغاز هر دو:

سپاس و آفرین آن پادشا را
که گیتی را پدید آورد و ما را
بدو زیباست ملك پادشاهی
که هرگز ناید از ملکش جدایی
خدای پاك و بی همتا و بی یار
هم از اندیشه دور و هم زدیدار
نه بتواند مر او را چشم دیدن
نه اندیشه درو اندررسیدن
(آغاز ویس و رامین)

به نام آنکه هستی نام ازو یافت
فلك جنبش زمین آرام ازو یافت
خدایی کافرینش در سجودش
گواهی مطلق آمد بر وجودش
تعالی الله یکی بی مثل و مانند
که خوانندش خداوندان خداوند
فلك بر پای دار و انجم افروز
خرد را بی میانجی حکمت آموز
(آغاز خسرو و شیرین)

ابیات بالا که آغازگر دو منظومه هستند، دو وجه تشابه را بیان می‌دارند:

اول آنکه هر دو در بحر عروضی واحدی سروده شده‌اند. بحر هزج مسدس مقصور محذوف[4] که وزنی است بسیار لطیف، گوشنواز و دلنشین و به مانند جویبار جاری سلیس روان. البته جویباری که در حرکت خود زمزمه‌ای خوش ـ اما غم آلود ـ دارد. غمی به لطافت عشق، به شورانگیزی شوق و به شیرینی وصل.

چنین به نظر می‌رسد که نظامی، آگاهانه و در استقبال از ویس و رامین، بحر هزج را با این کیفیت براي منظومه خود برگزیده است. به هرحال چه نظامی تعمداً این وزن را برگزیده باشد و چه برحسب دیگر، این دو منظومه به یك وزن سروده شده‌اند و از این حیث مشابهتی دارند.

نیز، هر دو اثر به یك شیوه آغاز می‌شوند: سپاس یزدان، ذکر توحیدباری، بحثی در چگونگی آفرینش جهان و بیان نکات فلسفی و آنگاه ستایش پیامبر، مدح ممدوحان، انگیزه سرودن منظومه و سرانجام آغاز داستان.

فخرالدین اسعد گرگانی، پس از ستایش پیامبر به ستایش سلطان و ممدوحانی دیگر می‌پردازد و آنگاه پس از شرح درباره جهان آفرینش و چگونگی پرداختن به سرودن این منظومه، داستان را چنین می‌آغازد:

نوشته یافتم اندر سمرها
زگفت راویان اندر خبرها

که بود اندر زمانه شهریاری
به شاهی کامکاری بختیاری

ونظامی نیز همین شیوه را در آغاز منظومه رعایت کرده است: پس از «توحید باری» و سپس «نعت رسول» و آنگاه «در ستایش سلاطین» و بیان انگیزه و شرح فلسفه آفرینش، اینگونه به آغاز داستان می‌پردازد:

چنین گفت آن سخنگوی کهن زاد
که بودش داستانهای کهن یاد
که چون شد ماه کسری در سیاهی
به هرمز داد تخت پادشاهی

۲ـ تشابه نقش «شخصیت»[۵]های دو داستان:

بین اغلب «شخصیت»های این دو منظومه، از جهت نقشی که در جریان حوادث به عهده دارند، مشابهت بسیاری وجود دارد. از جمله افراد زیر:

الف) شهرو ومهین بانو: شهرو، در ویس و رامین، فرمانروای سرزمین ماه آباد یا همدان است. مطابق روایت فخرالدین اسعد گرچه این بانو شوهر دارد، اما قدرت فرمانروایی ومقام حاکمیت از آن اوست وقارن ـ شوهرش ـ فقط یکی از اعضای خانوادهٔ به اصطلاح شاهی است. کما اینکه در مجلس شاه‌موبد نیز، هم اوست که به عنوان فرمانروای ماه آباد شرکت می کند و به شاه وعده ای می دهد که همان وعده؛ هسته اصلی حوادث داستان واقع می‌شود.[۶]

در داستان خسرو و شیرین نیز، مهین بانو، چنین نقشی دارد. مهین بانو فرمانروای سرزمین ارمن است و جالبتر آنکه هیچ ردپایی از شوهر او در حوادث داستان موجود نیست. و این موضوع و چند نکته دیگر از این دست درجای خود قابل بحث و جستجوست.

البته باید افزود که بین این دو شخصیت از جهت خصوصیات فردی نیز مشابهت‌هایی می‌توان یافت اما از این دیدگاه مشابهت‌ها کامل نیست و بیشترین وجه تشابه این دو در نقش آنهاست.

ب) ویس و شیرین: این دو «قهرمان»، علاوه بر آنکه از جهت ارتباط با مادر و موقعیت خاصی که در مجموع حوادث دو منظومه می‌یابند، همانند هستند، از لحاظ خصوصیات فردی نیز تشابه بسیار دارند: هر دو محجوبند و سخت طالب پاکدامنی. البته «شیرین» تا پایان، پاکدامنی خود را حفظ می‌کند، درحالیکه ویس در مسیر حوادث گرفتار عشقی رسواگر می‌شود و تن به رسوایی می‌دهد، اما او همیشه از این امر رنج می‌برد، و در این رابطه دایه را مقصر می‌شمارد که البته مطابق وقایع داستان، ادعای او درست است. از سوی دیگر هر دو در عشق پایدار و نسبت به محبوب وفادارند. حتی در برابر بیوفایی معشوق صبوری پیشه می‌کنند و رنج هجران و تنهایی را با شکیبایی تحمل می‌کنند.

از جهت نقش و موقعیت نسبت به «اشخاص» دیگر، اولاً هر دو مرکز ثقل حوادث و نیز هر دو درگیر دو عشقند و دو عاشق، با تفاوتهایی مشابه. ویس دوخواهان دارد: شاه موبد و رامین. شیرین نیز مطلوب دو نفر است، خسرو و فرهاد. ویس یکی از دو خواهان خود را دوست می‌دارد و او رامین است. شیرین نیز عاشق خسرو است و نسبت به فرهاد احساس متقابلی ندارد.

ج) شاه موبد و خسرو: مشابهت این دو «شخصیت» نیز از هر دو جنبه است: «نقش» و «خصوصیات فردی». هر دو شاه و فرمانروا هستند و مطابق «سیرالملوك» ا طالب شوکت و قدرت و خودخواه و حق به جانب. خشمگین و خشن و جویای استیلاء و برتری. در عین عاشقی ـ و ادعای مهرورزی ـ در عشق نیز خواهان «سلطنت» و چیرگی هستند و می‌خواهند که معشوق و محبوب رام و مطیعشان باشد. چنانکه شاه موبد در اعمال این چیرگی، ویس را به بند می‌کشد، شکنجه و تبعید می‌کند. عبور از آتش را برای او تدارك می بیند و اینهمه برای رام کردن ویس است، برای این که ویس رام او و از آن او باشد.

خسرو نیز می‌خواهد نظر خود را بر شیرین تحمیل کند و چون شیرین برای حفظ شرف و آبروی خود از خواهش او سرباز می‌زند، اورا ترک می کند و بدترین جفاها را در حق او روا می‌دارد که همانا ازدواج با مریم و سپس با شکر اصفهانی است.

مشابهت دیگر این دو «شخصیت» در احساسی است که نسبت به معشوق دارند. یعنی هر دو، در ژرفای دل، محبوب را دوست می‌دارند. شاه موبد که از سر خشم ویس را سخت شکنجه و مجروح و اورا از کاخ بیرون می کند، پس از آنکه خشمش فرو می نشیند به شدت پشیمان می شود و در طلب او آوارهٔ شهرها و دشتها می گردد.

چو از دیدار ویسه گشت نومید
به چشمش تیره شد تابنده خورشید
بشد تنها به گیتی ویس جویان
زدردِدل زبانش ویس گویان
به کوه و بیشه و هامون و دریا
همی شد پنج مه چون مرد شیدا[۷]

خسرو نیز، با همه پیمان شکنی‌ها، بیوفاییها و به سر بردن با معشوقه‌های دیگر در نهایت باز میل دلش به سوی شیرین است. کما این که پس از ازدواج با شکر اصفهانی:

شد از سودای شیرین شور در سر
گدازان گشته چون در آب شکر
کسی کز جان شیرین باز ماند
چه سود ار در دهن شکر گذارد؟[۸]

د) رامین و فرهاد: رامین و فرهاد، از جهت موقعیت رقبای خود ـ که هر دو صاحب قدرت و دارای «حق قانونی» هستند ـ مشابهند، نیز موقعیت اجتماعی و عاطفی آنها مانند یکدیگر است.

رامین عاشقی است بیقرار. و به مصداق «عاشقی دیوانگی است»، پشت پا بر نام و ننگ می زند و به هر طریق ممکن وصال یار را می‌طلبد. خود صاحب قدرت و مکنتی نیست، بلکه تابعی است از شاه و ناگزیر از اطاعت او.

فرهاد نیز شیفته و والهٔ شیرین است و در این شیدایی، سر به کوه و بیابان می گذارد. همچون مجنون با وحش بیابان و با خیال محبوب هم سخن می‌شود و با تندیس او راز دل می گوید.

البته رامین از بعضی جهات با فرهاد تفاوتهایی اصلی دارد. از جمله اینکه فرهاد، شیرین را یك جانبه دوست می‌دارد، درحالیکه عشق رامین دوجانبه است. دیگر اینکه رامین با خسرو مشابهتهایی دارد. خسرو شیرین را ترك می کند و یاری دیگر بر می گزیند و رامین نیز چنین می کند. و هر دو در نهایت به سوی محبوب نخستین باز می گردند. از جهت خصوصیات فردی نیز رامین و فرهاد تفاوتهای فاحشی دارند، اما چون غرض در اینجا بیان وجوه مشابهت «نقش شخصیت»هاست. به همین موارد بسنده می‌کنیم زیرا تعمق در «شخصیت»ها و ویژگیهای هر یك خود بحث مستقلی می طلبد.

هـ) شاپور و دایه: نقش شاپور و دایه، بخصوص از جهت رابطه ای که هر یك با دو دلداده دارند، بسیار مشابهت دارد بهتر است بگوییم این دو قرینهٔ یکدیگرند: شاپور مرد است و ندیم و محرم راز و چاره اندیش امور مرد دیگری ـ خسرو ـ است. دایه زن است و ندیم و همدم و رازدار و مددکار زن دیگری ـ ویس ـ است.

از سوی دیگر، مسبب پیدایش شعله عشق در دل خسرو و شیرین نسبت به هم، هم شاپور است و دایه نیز عامل دلبستگی متقابل ویس به رامین و شعله‌ور شدن آتش عشق آن دو است.

شاپور با وصف زیبائیهای شیرین، خسرو را ـ غیاباً ـ به او دلبسته می‌سازد و با قرار دادن تصویر خسرو بر سر راه شیرین، او را شیفته خسرو می گرداند و در ادامهٔ ماجرا، هم اوست که درجهت فراهم آوردن مقدمات و دفع موانع برای وصال دو دلداده سخت می کوشد.

شاپور، هم رازدار خسرو و هم غمخوار شیرین و البته راهنمای هر دو و یار آنها در برخورد با موانع و مشکلات است. بخصوص تدبیرها و راهنماییهای اوست که در بسیاری مواقع خسرو را به اتخاذ روشی صحیح در برخورد با شیرین برمی‌انگیزد. نمونه چنین موردی در آخرین قهر خسرو از شیرین و سوگند یادکردنش به اینکه دیگر سراغ او نخواهد رفت، به خوبی جلوه گر است.

همچنین است وضع و نقش دایه در ویس و رامین. دایه ـ که دوست کودکیِ ویس بوده وقتی ماجرای ویس را می‌شنود، راهی دراز را طی می کند و از «خوزان» به «مرو» می‌آید و در آنجا ندیم و غمخوار ویس می شود. درحالیکه ویس هیچ خبری از رامین و عشق او نسبت به خود ندارد. هم اوست که پی به این راز می برد و موضوع را با ویس در میان می نهد و به لطائف الحیل فرصت دیداری برای آن دو فراهم می کند و ویس را نیز گرفتار عشق می سازد. و پس از آن نیز، در اغلب موارد، هم چاره اندیشی‌ها و مکرهای اوست که ویس و رامین را از بسیاری گرفتاریها می‌رهاند و بسیاری موانع را از سر راه آنها جهت پیوستن به یکدیگر برمی‌دارد.

در اینجا نیز باید بیفزاییم که شخصیت این هر دو نیز از جهت خصوصیات فردی خود قابل بحث و بررسی جداگانه‌ای است.

و) «گل» و مریم: سرانجام باید از «گل» و مریم یاد کرد. آنگاه که ویس با شاه موبد پیمان وفاداری می بندد و رامین به سرزمین گوراب سفر می کند، در داستان ویس و رامین شخصیت جدیدی وارد ماجرا می‌شود و او «گل»، است، دختر یکی از بزرگان گوراب، که با رامین ازدواج می کند. و این درحالی است که ویس در آتش هجران و در اشتیاق دیدار محبوب تاب و توان از دست داده و همچنان به رامین دلبسته و وفادار است.

مشابه شخصیت گل، در خسرو و شیرین، مریم است. او نیز در طی سفر خسرو به سرزمین روم به عقد ازدواج خسرو درمی آید. و خسرو در کنار او شیرین را فراموش می کند و شیرین نیز، همانند ویس، در انتظار خسرو وفادار به مهر او رنج هجران را تحمل می کند.

عمده مشابهت این دو، در حساسیتی است که هر یك نسبت به رقیب خود دارد. رقیبی که پیش از آنها در قلب محبوب جا داشته است. در وجود هر دو نسبت به رقبای خود رشك و حسد و حتی تنفری شدید هست نه تنها چشم دیدن آنها را، بلکه حتی تاب شنیدن نامشان را نیز ندارند. کما این که گُل ـ وقتی رامین نام ویس را بر زبان میراند و گل را به او تشبیه می کند ـ به شدت برمی‌آشوبد، تا آنجا که رامین ناگزیر می‌شود برای جلب رضایت او نامه‌ای برای ویس بنویسد و در آن از ویس اظهار تنفر کند.

در خسرو و شیرین نیز، وقتی که شیرین تاب تحمل بار فراق را از دست می‌دهد و برای دیدن خسرو به مداین می‌رود، مریم، با همه تمهیدات خسرو، نه تنها حاضر نمی شود که شیرین به کاخ خسرو بیاید، یا آن دو با یکدیگر دیدار کنند، بلکه حتی انقدر حساسیت نشان می‌دهد که خسرو و شیرین رابطه پنهانی را نیز قطع می کنند.

البته چگونگی پایان کار این دو «شخصیت» متفاوت است: مریم می‌میرد و «گل» رها می‌شود به نحوی که پس از بازگشت رامین به سوی ویس، دیگر رد پا و نشانی از او در ماجرا دیده نمی شود.

باری، مشابهت‌های دیگری نیز بین «اشخاص» این دو منظومه می‌توان یافت. اما چون حضور و عدم آنها در روند داستان چندان موثر نیست از ذکر آنها جهت رعایت اختصار، خودداری می کنیم.

۳ـ مشابهت حوادث

بدیهی است که وقتی شخصیت‌های دو منظومه داستانی مشابه باشند. اغلب یا برخی حوادث دو اثر نیز مشابه و همانند خواهند بود. از جمله حوادث همانند در دو منظومه مورد بحث، به مواردی چند اشاره می کنیم:

الف) ظهور دو عاشق: ظهور رامین، در ویس و رامین، با پیدایی فرهاد در بخشی از داستان خسرو و شیرین، مشابه می‌نماید. حادثه عاشق شدن رامین بر ویس وقتی رخ می‌دهد که ویس را به عنوان محبوب و همسر شاه موبد از ماه آباد به خوران می‌برند. وزش باد، کنار رفتن پرده عماری، عیان شدن چهره ویس و دل باختن رامین.

فرهاد نیز وقتی شیرین را می‌بیند و عاشق او می‌شود که شیرین معشوق خسرو و البته خود نیز عاشق اوست. و فرهاد، که برای انجام ماموریتی احضار شده، با دیدن رخ شیرین، قرار از کف می‌دهد.

پیدایش این دو عاشق بی قرار است که رنگ و بو و حال و هوای خاصی به هر دو اثر می‌بخشد. یعنی اگر این دو نمی‌بودند ودرهرداستان فقط عاشقی بود ومعشوقی، بی شک، ماجرا از لونی دیگر می‌بود. بنابراین این دو حادثه، ازجهت ایجاد فضایی خاص در دو منظومه، مشابه می‌نماید.

ب) کوه کندن فرهاد و آزمون عبور از آتش برای رامین: تشابه این دو حادثه از آن جهت است که آزمون و شرطی برای دو عاشق محسوب می‌شود. در ویس و رامین، شاه موبد دستور می‌دهد کوه آتشی بر پا دارند تا ویس و رامین برای اثبات بی گناهی خود از میان آن عبور کنند.[9]

برای فرهاد، آزمونی سخت‌تر پیشنهاد می‌شود. خسرو وقتی در مناظره با فرهاد حریف او نمی‌شود به او می‌گوید:

که ما را هست کوهی بر گذرگاه
که مشکل می‌توان کردن بدو راه
میان کوه راهی کَند باید
چنانکه آمد شد ما را بشاید[10]

خسرو یقین دارد که فرهاد از عهده این شرط برنخواهد آمد و شاه موبد نیز که بر گناه ویس و رامین واقف است، مطمئن است که گناهکار در آتش خواهد سوخت. اما هر دو تصور بر خطا می‌رود: فرهاد کوه را از میان برمی‌دارد و رامین بدون آنکه از میان آتش عبور کند، می گریزد و از تبعات ماجرا نجات می‌یابد.

ج) ازدواج رامین با گل، و خسرو با مریم: همان گونه که پیش نیز یاد شد، رامین، ویس را ترک می کند، به سرزمین گوراب می‌رود و در آنجا با گل پیمان نکاح می‌بندد.

خسرو نیز شیرین را رها می‌کند، به قهر از او جدا می‌شود، به سرزمین روم می‌رود و در آنجا با دختر قیصر، «مریم»، ازدواج می‌کند.

پایان ماجرا نیز مشابه است. ویس و شیرین، هر دو بر عشق خود پایدار می‌مانند و رامین و خسرو نیز سرانجام به سوی محبوب نخستین خود برمی گردند.

د) جنگ شاه موبد با قیصر روم و جنگ خسرو با بهرام گور نیز تا حدی مشابه می نماید. شاه موبد به جنگ قیصر روم می‌رود و او را شکست می‌دهد و پایان جنگ خسرو با بهرام نیز سرانجام به شکست بهرام منجر می‌شود.

جنگ شاه موبد با ویرو نیز بی شباهت به جنگ خسرو و بهرام نیست.

هـ) حادثه شکارگاه: به شکار رفتن، حادثه عامی است. اما در این دو منظومه، در شکارگاه حادثه مشابهی رخ می‌دهد: خسرو پرویز در شکارگاه مشغول نوشیدن شراب و مست از باده ناب است که ناگاه شیری به اردوگاه می افتد و به سوی سراپرده خسرو می‌رود و به او حمله می کند.

درآخرین شکار شاه موبد نیز اتفاق مشابهی رخ می نماید و آن پیدا شدن گرازی است در اردوگاه. گراز که بر اثر تعقیب سپاه گیج شده و خشمگین به هر سو می‌دود، ناگهان به سوی سراپرده شاه حمله می‌برد.

البته پایان این دو حادثه یکسان نیست. خسرو، با آنکه سلاحی همراه ندارد، به ضربه مشت، شیر را از پای در می‌آورد. اما در ویس و رامین، گراز سفیر مرگ شاه موبد است. نخست او را از اسب فرو می افکند آنگاه به دندان او را می‌درد و به زندگیش پایان می‌بخشد.

۴ـ تشابه شیوه بیان و تصاویر شعری:

چهارمین وجه تشابه این دو منظومه را در شیوه بیان آن و نکات مربوط به آن می‌توان دید. از جمله:

الف) هر دو منظومه، دارای بیانی بسیار روان، جذاب و گیرا هستند. آنچنان که خواننده، علاوه بر حظ از شیرینی روایت، از خواندن ابیات ـ یعنی از تکرار کلمات و ترنم آهنگ زیبای ابیات نیز بسیار لذت می‌برد.

بیان هر دو منظومه سلیس و روان و ـ به نظر نگارنده ـ بیان فخرالدین اسعد از بیان نظامی روان‌تر و لطیف‌تر است. بیان فخرالدین اسعد در ویس و رامین، به مانند جویباری است جاری در بستری هموار و یکدست و البته کمی شیب‌دار که بر سرعت جریان آب می افزاید و در آن آبی زلال و به شفافیت بلور جاری است. اما بیان نظامی، گرچه بمانند جویباری است پرشیب که جریان آب در آن بسیار شتابان است، اما به جهت به کار بردن استعارات بعضا غریب و صنایع ادبی دیگر، گویی این جویبار در مسیر حرکت خود فاصله به فاصله به پیچ و خم و موانعی برخورد می کند.[11]

ب) گرایش به اطناب: هر دو سراینده در شرح حوادث و توصیف مناظر و حالات، به اطناب می گرایند. گرچه، البته این اطناب، مُمل نیست و قوت بیان و روانی کلام و زیبایی توصیفها آنقدر هست که خواننده دچار ملال و خستگی نگردد. اما به راستی می‌توان بسیاری از ابیات را ـ در هر دو منظومه ـ حذف کرد بدون آنکه به استخوانبندی داستان آسیبی وارد شود.

ج) گفتگوی طولانی: در ویس و رامین، گفتگوی دو دلداده، باعنوان (پاسخ ویس به رامین) و پاسخ رامین به ویس حجمی حدود هزار بیت را برخود اختصاص داده است. البته این مورد نیز از مقوله اطناب است اما چون ویژگی معینی دارد، یعنی به صورت پاسخگویی است، جداگانه مطرح می‌شود.

باری؛ زیبائیهای نهفته در این گفتگو، ظاهراً نظامی را نیز مجذوب کرده و او را بر آن داشته تا طبع آزمائی کند و باعنوان (پاسخ شیرین به خسرو) و (پاسخ خسرو به شیرین) گفتگوی طولانی دو دلداده را شرح کند.

به نظر نگارنده، این تشابه تصادفی نیست زیرا که نظامی این گفتگوی دوجانبه را در دو مورد دیگر نیز تجربه کرده است: یکی در مناظره فرهاد و خسرو که خود یکی از زیباترین قسمتهای منظومه خسرو و شیرین است ـ و دیگر آنجا که نکیسا و باربد، زبان حال دو دلداده را باز می گویند، و نظامی، به راستی که در این هر سه مورد هنرنمائی کرده و به خوبی از عهده کار برآمده است.

د) کاربرد لغات و ترکیبات ویژه: یکی از ویژگیهای زبان نظامی، ترکیب سازی است. یعنی آفرینش و ابداع کلماتی جدید به وسیلهٔ ترکیبهای جدید. این ویژگی به خصوص در مخزن الاسرار بسیار چشمگیر است[12] و در آثار دیگر نظامی ـ از جمله خسرو و شیرین ـ نیز ساری است.

فخرالدین اسعد در ویس و رامین، کلمات بسیاری به کار برده که در زبان پهلوی رایج بوده اند. یعنی از جهت لغوی، ویژگی خاصی به اثر خود بخشیده است. مشابهت این دو مورد از همین جهت است: یعنی داشتن ویژگی معینی از جهت کاربرد لغت.

هـ) تصاویر شعری: اگر در جستجوی ویژگیهای سبک نظامی ـ بالاخص در خسرو و شیرین ـ باشیم بی‌تردید کاربرد فراوان (استعاره) یکی از آنها خواهد بود. زیرا که تعیین کننده سبک یک اثر، بسامد[13] بالای عناصری معین در آن است و استعاره در تصویرهای شعری نظامی بسامد بسیار بالائی دارد.

طبعاً فراوانی یک عنصر در یک اثر، منجر به تکرار خواهد بود و خسرو و شیرین نظامی نیز البته، از آسیب تکرار تصاویر ـ استعاره‌ها ـ مصون نمانده است. اما انصاف را باید گفت که استعاره‌های او، با وجود فراوانی تکرار، بسیار زیبا و دلنشین است، به گونه‌ای که تکرار خطری را متوجه خسرو و شیرین نمی کند.

برای توجه خواننده چند نمونه ذکر می کنیم:

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد
فروشد تا برآمد یک گل زرد[14]
سمنبر، غافل از نظّارهٔ شاه
که سنبل بسته بد بر نرگسش راه[15]
چو ماه آمد برون از ابرمشکین
بشاهنشه درآمد چشم شیرین[16]
چو مرغی نیم کُشت افتان و خیزان
ز نرگس بر سمن سیماب ریزان[17]

فخرالدین اسعد نیز در اینگونه تصویرسازی طبع آزمائی کرده و تصاویر شعری زیبائی ساخته است. البته بسامد استعاره در ویس و رامین کمتر از خسرو و شیرین است. نمونه‌ای از استعاره‌های فخرالدین اسعد:

مهش را خواست از سروش بریدن
گلش را باز با گل گستریدن[18]
چو دیوانه دوان گردشبستان
ز نرگس آبریزان بر گلستان[19]

و) نکته‌های فلسفی و اخلاقی: گریز زدن از روایت و توصیف به بیان نکات فلسفی و اخلاقی، البته نکته تازه و خاص این دو منظومه نیست. اغلب سرایندگان معمولاً این شیوه را به کار برده اند. اما چون این دو منظومه دو مقاطع مشابهی از سیر حوادث داستان ـ مثلا پس از مرگی ناگوار و ناهنگام ـ به بیان این نکته‌ها پرداخته اند باید این مورد را نیزه از زمره وجود تشابه به این دو اثر به شمار آورد.

یاد مرگ و بیان بیوفایی و ناپایداری جهان، ستایش عدل و داد، سفارش به پاسداری به هنگام سختی‌ها وتلخی‌ها و حفظ ارزشهای اخلاقی وانسانی از جمله موضوعات مشابهند که در مقاطع مختلف داستان این دو منظومه طرح شده‌اند. با ذکر نمونه‌ای از هر یک از این دو اثر، به این بحث پایان می‌بخشیم.

□ از ویس و رامین:

جهان را گرچه بسیار آزمائیم
نهفته بند رازش چون گشائیم
نباشد حال او را پایداری
نه طبعش را همیشه سازگاری
نه گاه مهر نیک از بد بداند
نه مهر کس به سر بردن تواند
به چه ماند به خان کاروانگاه
همیشه کاروانی را بر او راه
همی جوئیم گنجش را به صدرنج
پس آنگاهی نه ماماتیم و نه گنج[20]

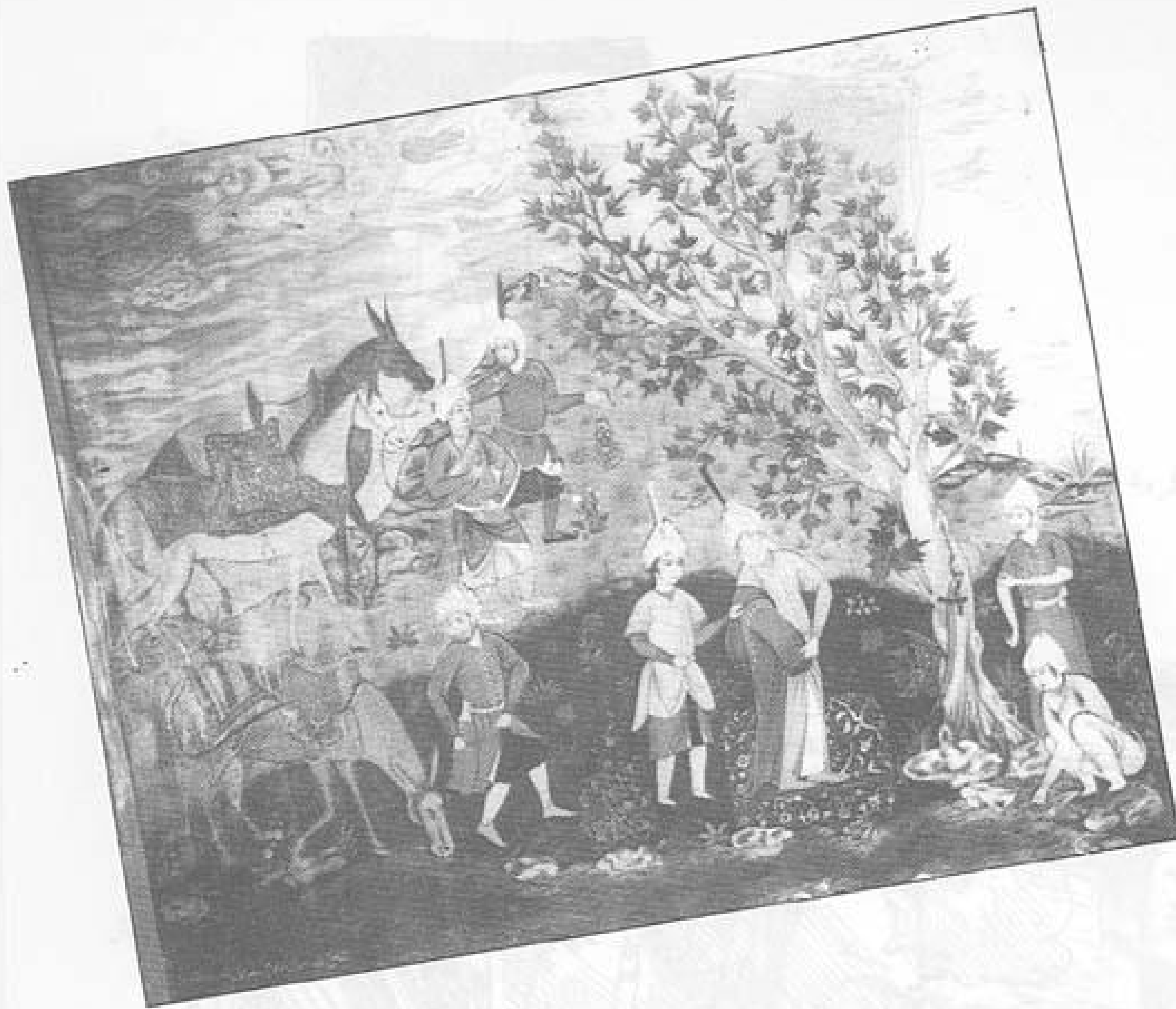
■ از خسرو و شیرین:

منه دل بر جهان کاین سردناکس
وفاداری نخواهد کرد با کس
چه بخشد مرد را این سفله ایام
که یک یک باز نستاند سرانجام
به صد نوبت دهد جانی به آغاز
به یک نوبت ستاند عاقبت باز
در این چنبر که محکم شهربندی است
نشان ده گردنی، کوبی کمندی است
در این چنبر گشایش چون نمائیم؟
چو نگشادست کس ما چون گشائیم؟[21]

در یک نگاه کلی:

در طی مقاله، دیدیم که این دو منظومه مشابهت‌هائی دارند. آیا اکنون می‌توانیم آن دو را (دو منظومه داستانی همطراز) بشماریم؟ یا باید یکی را بر دیگری ترجیح دهیم؟ شاید با یک نگاه کلی به هر دو منظومه، بتوان به داوری نشست.

○ خسرو و شیرین با «یک حادثه فرعی» آغاز می‌شود که ضرورت چندانی ندارد و حتی می‌توان آن را حذف کرد. این حادثه، عشرت خسرو در مرغزار و سیاست شدن از جانب پدر ـ هرمز ـ است. به نظر می‌رسد این حادثه توسط نظامی عمدتاً برای نشان دادن عدالت پیشگی هرمز و شاهان ساسانی طرح شده است.



با فرض این که این واقعه در اصل داستان ـ که دستمایه نظامی قرار گرفته وجود داشته است. توجیه کننده ضرورت آن نمی‌تواند باشد. زیرا داستانپرداز می‌تواند اینگونه حوادث را حذف کند یا اصلاح و یا تغییر دهد.

موارد دیگری از این دست یعنی موارد غیر ضروری ـ در خسرو و شیرین می‌توان یافت: بزم‌آرائی خسرو (ص ۱۹۰). به می نشستن خسرو برتخت طاقدیس (ص ۲۷۴) افسانه سرائی ده دختر (ص ۱۳۴) مباحث مربوط به آفرینش در قسمتهای پایان منظومه که به رفتن جان از چشم پایان می‌یابد و آنگاه شاعر به ادامه داستان می‌پردازد از این گونه است.

اما در یك نگاه کلی، مجموعه حوادث داستان و چگونگی ترکیب و هماهنگی آنها، شخصیت‌پردازی، توصیفهای عالی، بیان روان و پخته، تکیه بر ارزشهای انسانی و بالاخره، وارد کردن به موقع «شخصیتها» به صحنه داستان و طرح سرنوشتی مناسب برای خروج هر یك از صحنه، قوتی فوق العاده به داستان بخشیده است که موارد یاد شده، تحت الشعاع قرار می گیرد.

همزمانی حوادث با یکدیگر مانند آمدن شیرین به مدائن و گریختن خسرو از مدائن، برخورد ناشناس آن دو در چشمه وجدا شدنشان، آمدن شیرین به ارمن به کمك شاپور و رفتن خسرو به مدائن در پی مرگ هرمز و پیدا شدن فرهاد در مرحله‌ای حساس از روابط دو دلداده ازدواج خسرو با مریم صحنهٔ مناظرهٔ خسرو با فرهاد. عاشقی پاکباخته که در نظرش شاه و گدا یکی است ـ و پیروزی واقعی او و در نهایت کشته شدن او به نیرنگ خسرو ـ که خود بیانگر رشك خسرو و ضعف او نسبت به فرهاد است ـ پایداری شیرین در مقابل حوادث تلخ، وفاداری او در عشق و بخصوص تاکید او بر حفظ پاك‌دامنی خود و... و سرانجام پایان شورانگیز این داستان یعنی کشته شدن خسرو به دست فرزند در زندان و مهمتر و زیباتر از همهٔ حوادث، داستان کشته شدن شیرین به دست خود در کنار محبوب و آغشته شدن خون دو دلداده به یکدیگر و جان سپردن شیرین در آغوش جسد خسرو ـ که اوجی فوق العاده به داستان بخشیده است ـ همه و همه، حکایت از قدرت داستانپردازی شگفت انگیز نظامی دارد و خسرو و شیرین را به یك منظومه داستانی عالی بدل می‌سازد.

○ ویس و رامین، با یك حادثه اصلی آغاز می گردد: حادثه‌ای به ظاهر ساده، اما در واقع مهم. زیرا که این حادثه هستهٔ اصلی تمام حوادثی است که بعد واقع می شود: برخورد شاه موبد با «شهرو» و وعدهٔ «شهرو» به موبد که اگر صاحب دختری شود، او را به شاه خواهد داد.

پرورش رامین و ویس به هنگام کودکی، در خوزان، در کنار هم زمینه مناسبی را برای حوادث بعدی فراهم می کند و از جهت پرداخت شخصیت دو قهرمان داستان نقطه قوتی محسوب می گردد.

زبان ساده و بیان روان و شیوای فخرالدین اسعد، امتیاز دیگر این منظومه است اما حوادث دیگر داستان مانند برخورد ویس و رامین در راه مرو، چگونگی برقراری رابطهٔ پنهانی آن دو به وسیلهٔ دایه، اطلاع شاه موبد از ماجرا و برخورد با آن در دفعات مختلف و حوادث دیگری که در این میان پرداخته شده، چندان منسجم و پرکشش نمی‌نماید. علاوه بر عدم پختگی و ترکیب مناسب حوادث با یکدیگر، نوعی پراکندگی در آنها به چشم می خورد.

فصل برجسته داستان ـ جدائی ویس و رامین ـ نقطهٔ حرکتی است قوی برای این منظومه اما باز در ادامه حوادث از بازگشت رامین به مرو تا کشته شدن زرد به دست او، کشته شدن شاه موبد در شکارگاه به دست گراز ـ اوج و فرود، گره و گشایش چندانی وجود ندارد.

وسرانجام پایان ویس و رامین نیز از اوجی با شکوه، در حدّ خسرو و شیرین برخوردار نیست. پایانی است منتظر و طبعاً معمولی، که از جهت داستانپردازی امتیاز خاصی بدان تعلق نمی گیرد.

باری، براساس آنچه طرح شده، به نظر نگارنده در یك داوری کلی باید خسرو و شیرین را از ویس و رامین برتر نهاد و قوی‌تر شمرد،ظاهراً این امر بدیهی به نظر می‌رسد زیرا خسرو و شیرین بعد از ویس و رامین سروده شده و طبعاً باید سراینده اثر دوم کاستی‌های اثر مشابه پیشین را مرتفع کند اما این نظر قابل تعمیم نیست. دلیل، آن که پس از نظامی نیز «خسرو و شیرین»های بسیاری سروده شده که از جهت داستان نه مشابه، بلکه عین هم هستند و اثر دوم دقیقاً نظیرهٔ اثر نخستین بوده است، اما هیچیك از این نظیره‌ها به قوّت و زیبائی اصل ـ یعنی خسرو و شیرین نظامی ـ نبوده‌اند بنابراین صرف تأخر زمانی را نمی‌توان عامل برتری و پختگی اثری نسبت به اثر پیشتر از آن دانست. به همین دلیل برتری خسرو و شیرین را نسبت به ویس و رامین یا نظیره‌های خود آن، باید در قدرت داستانپردازی و داستانسرائی نظامی جستجو کرد و نه عاملی دیگر.

یادداشتها

۱ـ توارد، در اصطلاح ادبی آن است که دو شاعر در دو نقطهٔ جداگانه بدون اطلاع از آثار یکدیگر، شعری بسرایند که بیتی از آن دقیقاً مانند هم باشد.

۲ـ ویس و رامین، مطابق نظر استاد فروزانفر در «سخن و سخنوران»، بعد از سال ۴۴۶ سروده شده، و نظامی، خسرو و شیرین را برطبق نظر دکتر صفا در ۵۷۶ به پایان برده است.

۳ـ استاد فروزانفر در سخن و سخنوران (ص ۳۷۱) می‌نویسد: «مابین داستان خسرو و شیرین و ویس و رامین مناسبات بسیار هست و بدان ماند که آنها را از روی یکدیگر ساخته‌اند».

۴ـ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (فعولن).

۵ـ «شخصیت»، به هر یك از اشخاص، یا آدمها و به عبارت دیگر به قهرمان‌های داستان اطلاق می‌شود.

۶ـ نکته قابل توجهی است اینکه در دوره‌ای که حوادث داستان رخ می‌دهد ـ یعنی اواخر دوره اشکانی و اوایل ساسانیان، زن دارای نقش اجتماعی و سیاسی برجسته است. این نکته بخصوص از دیدگاه جامعه‌شناسی ادبی دارای اهمیت است.

۷ـ فخرالدین اسعد گرگانی: ویس و رامین، تصحیح ماگالی تودوا، الکساندر گوایا خاریا، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، چاپ اول ۱۳۴۹، ص ۲۰۸

۸ـ نظامی گنجوی: خسرو و شیرین، به تصحیح وحید دستگردی، انتشارات علی اکبر علمی، چاپ دوم ۱۳۶۳، ص ۲۸۵

۹ـ ظاهراً سنت عبور از آتش برای اثبات بی گناهی، در ایران باستان رسم رایجی بوده است. در شاهنامه فردوسی در داستان سیاوش، آزمون عبور از آتش برای سیاوش تدارك دیده می شود، او که بی گناه است، به سلامت از میان آتش می گذرد. مطابق این سنت اعتقاد بر آن بوده که اگر شخص متهم گناهکار باشد، طعمه آتش میگردد وگرنه به سلامت می جهد. رامین چون خود را گناهکار می‌داند از عرصه این آزمون می گریزد.

۱۰ـ نظامی گنجوی: همان پیشین، ص ۲۳۶

۱۱ـ تعداد این گونه ابیات که دارای تعقید معنوی هستند، البته کم نیست. چند بیتی به عنوان نمونه ذکر می‌شود:

برون ز پرده سحر سازی
شش اندازی به جای شیشه بازی (ص ۴۷
شب انگشت سیاه از پشت برداشت
زحرف خاکیان انگشت برداشت (ص ۴۴)
به زیر تخته نرد آبنوسی
نهان شد کعبتین سندروسی (ص ۵۸)

۱۲ـ ر.ك. مقاله ترکیب سازی در مخزن اسرار نظامی در مجلهٔ رشد ادب فارسی، تابستان ۱۳۷۰ به همین قلم

۱۳ـ بسامد به معنای بسیار آمدن و شدت تکرار است. معادل فرکانس فرنگی.

۱۴ـ نظامی: همان پیشین ص ۷۷ (نرگس، استعاره است برای ستاره، و چرخ جهانگرد برای آسمان، و گل زرد برای خورشید).

۱۵ـ همان، ص ۳۱ سنبل: مو، نرگس: چشم

۱۶ـ همان، ماه: صورت شیرین، ابر مشکین: موهای او

۱۷ـ همان، ص ۳۲ نرگس: چشم سمن: چهره و، سیماب :اشك

۱۸ـ فخرالدین اسعد ویس و رامین ص ۲۹۵ مه: صورت سرو: اندام گل: چهره

۱۹ـ همان، پیشین: ص ۲۶۵ نرگس: چشم، گلستان: چهره

۲۰ـ همان، پیشین: ص ۵۱۷

۲۱ـ نظامی، خسرو و شیرین ص ۴۲۵

سه شعر از دکتر روح‌انگیز کراچی

سازش با سوگ

... تدبیر نه این است
مرا با سوگ سازشی نیست
که مادرانم
چندان گریسته‌اند
تا چشمخانه‌شان
در خون خشکیده است
و پدرانم
در منظومه‌های ناتوانی
نوحه خوانده‌اند
بر مرگ زخمی پروازهای خویش
اینک
به هیاهویی بازساز می‌روم
زمان را
از هوائی بارور
لبریز می کنم
با اندیشه‌ای سبز
بر نردبان
عشق
نبض هستی را نفس می کشم

تهران - ۷۱/۱/۱۱



کابوسهای زن

من از میان تاریخ گذشتم
با گرد باد پریشان و خسته دل
با کوله باری از تحقیر
در سالگرد عروسی
و بارِ جورِ پسر
زجر پدر
زورگوئی برادر
در کوله پشتی‌ام
امّا بی‌لرزشی
من از میان تاریخ آن چنان گذشتم
که با نیم نگاهی
شاعران را برهنه یافتم
و زنانی که عشق را سروده بودند
در انزوای حجب
با قامتی خمیده
در زیر بار تهمت هر غاصبی
چونان حضور ایستائی
بر بی انتهائی
نه چون گلی که ببویی
نه چون بیدی،
ریشه‌ای در خاک
ریشه‌ای بر هوا

تهران - فروردین ۷۱

ترانه‌های دور دست

دلشوره‌ام
گذرایی جهان
و میهمان اندیشه‌ام
آسمان نامفهوم
میزبان پرتپش زمینم
و استخوانهایم در قحطسالی آرامش
بی‌وقفه می‌شکنند
اندوهوار
سترونی ادراکم را به نظاره می‌نشینم
و زایش هستیِ فهم پذیر را به انتظار

تهران - ۷۰/۴/۱۸

تنهایی زلال

تنهایی زلال
بر شوق می‌نشیند
پیش از غروب،
و در نسیم
یک قطره
اتفاق
می‌افتد
بر خاک
بر ریشه‌های گُلِ سرخ.

ضیاءالدین خالقی - لنگرود

برای خواهر کوچکم که زیر آوار، نفس خون آلودش را به‌عشق سپرد

تا هنوز می‌گرید..

۱
سایه‌ام را
که بر رود می‌بخشم
غربتم را:
ستاره
به غزل می‌خواند

۲
فرزانه‌ام
گیسوان سوگوارت
خواب کدام گل را
پریشان کرد
که ماه
تا هنوز می‌گرید!

۳
به کدام سمت دریا
بروم
که گریه‌ای تو
نیلوفریست که
موج برگرده می‌برد!

ش - باوی - اهواز



رویا

میوه
بر
درخت،
دنیایی
که به رؤیاش می‌رسد.

چهار رباعی از
فرهاد صابر- آمل

با پنجره‌ها

آن شب شب التهاب در پنجره بود
یک دسته گل شهاب در پنجره بود
شب بود و من و یکی گل و آینه
انگار که آفتاب در پنجره بود!

□

آن شب شب پر ستاره در پنجره بود
زنبیل پر از بهاره در پنجره بود
یک حس لطیفی از سرودن در من
یک دنیا استعاره در پنجره بود

□

من بودم و بیقراری پنجره‌ها
با بوی خوش بهاری پنجره‌ها
ناگاه شکست طرح من در یک شب
حالا من و سوگواری پنجره‌ها

□

بی‌پنجرگی همیشه آزرده مرا
تاریکی چو موریانه‌ای خورده مرا
با پنجره‌ها به روشنایی رفتم
یک پنجره بین که تا کجا برده مرا!!!

یک شعر به سرخی غزل

ای کاش که آسمان من با من بود
یک لحظه طراوت چمن با من بود
یک روز زخانه‌ام زمستان می‌رفت
یک فصل بهار نسترن با من بود
یک بوته کنار پای من می‌روئید
یک باغچه یاسمن با من بود
آرامش عطر در دو دست من می‌گنجید
یک باغچه در چمن با من بود
زیبایی سبز هر چمن با من بود
یک شعر به سرخی غزل می‌گفتم
گل واژه بیشهٔ سخن با من بود

کتایون نقوی - بناب

● دو شعر از مجید نظافت ـ مشهد

روز شمار

در این شبانهٔ فرجام
التجابه تو آوردم
پس از هجوم نفس‌گیر روزهای طلایی
که درتمامیِ آن سالهای رنگارنگ
ـ که عین آبی چشمان تو
غروب نداشت ـ
همیشه، حاکم من دل بود
و عقل دلقك را
به قدس ساحت‌مان جرأت بروز نبود
ـ عجب جوانی شیرینی ـ
در این شبانهٔ فرجام
مگر چراغ برافروزم
که حایل من و گفتارهای مشغله باشد
ـ چه سالمندی تلخی ـ
به طور باید زد
چراغ بایدم افروخت
زآتشی که نمیرد
که خیل تاریکی‌ست
و گیسوان سپید من...

مرثیه فریاد

به مسلمانانی که مظلومانه درچارسوی عالم، شهید می‌شوند

در تروا بود
تا برخاست
با تمام پیکرش از التهاب و ترس
می‌لرزید
بوی تلخ حیله می‌آمد
هر کجا می‌دید
روبرویش اسب چوبی بود
زنده‌گان بی نبض
مردمان از خون تهی بودند
مردمان امانه
شکلکهای رنگارنگ
دزدهای ساکت دلتنگ

□□

شهر در مرگ عزیزی
سوت بود و کور
از گیاهان تلخ می‌رویید
آبرفتِ ته‌نشین مرگ
خاك آنجا بود

□□

دیر بود و دور
سالها از ماجرا می‌رفت
قتل در روزی پراز آواز
روبروی چشم مردم
اتفاق افتاد
نبض را درچارسو کشتند
هیچ دستی بر نیامد
آه...
چند تن تنها دهان‌شان باز
سعی می‌کردند اما
بانگی از حلقومشان بیرون نمی‌آمد

□□

خانه‌شان آباد
انعکاس آن همه
درتیترها این بود
ماجرای کشتن فریاد
روز روشن
اتفاق افتاد.

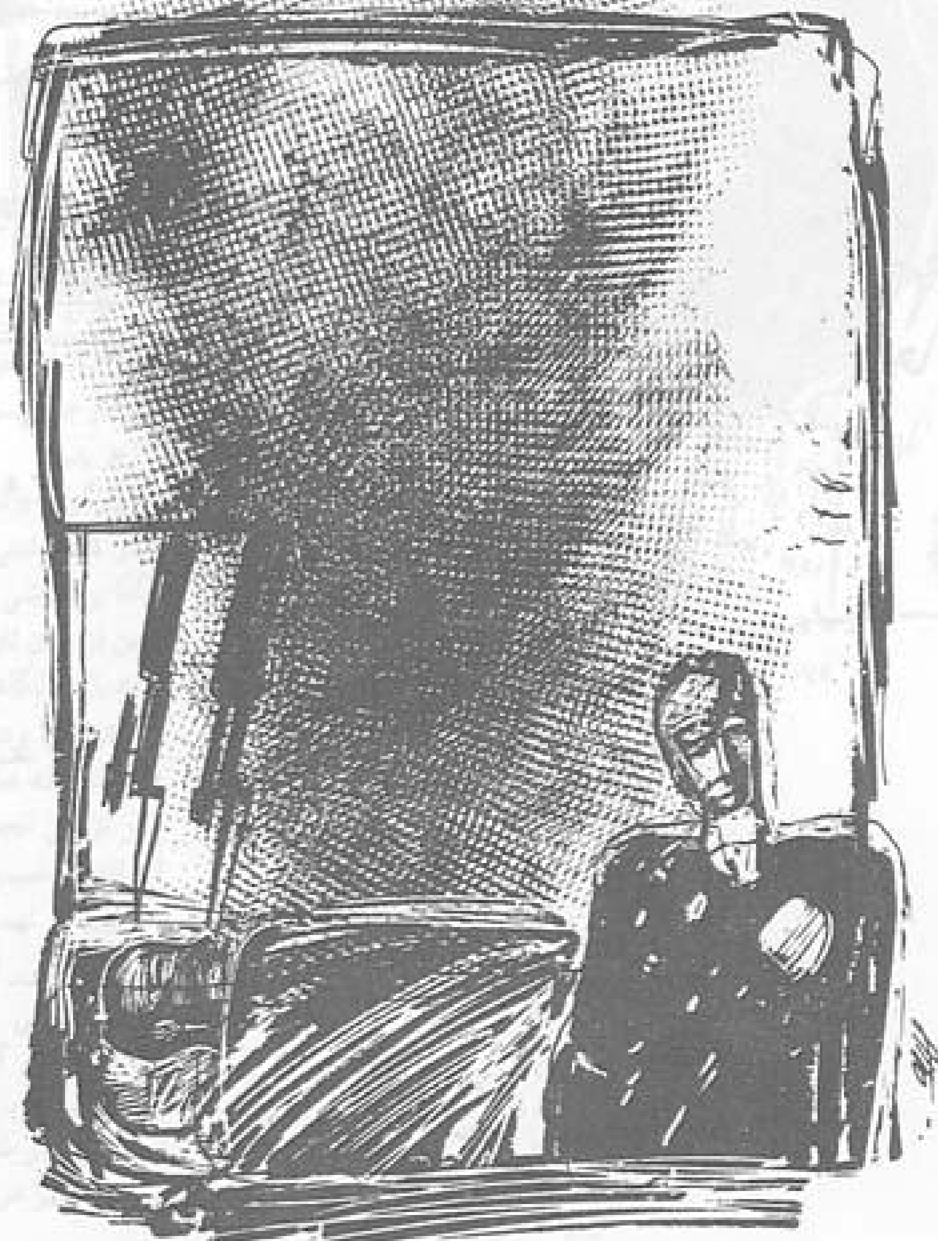
● دو شعر از
همت الله میرزایی ـ خرم‌آباد

ترانه

تا از انعکاس سرود زنجره سرشارم
از تخته های رؤیا و ماه
مرا تابوتی بتراشید
که دیگر لبخندی
به کنج لبان کودکی
به تاب درنمی‌آید
و انعکاس ساده سلامی
از هیچ دلی
گُرنمی‌گیرد.

چشم روشنی

می روم و می‌ماند هنوز
نگاهم
لای هزار آیینه شکسته
و خون رگهای آبی دستانم
در هزار پردهٔ نقاشی
جاری می‌شود
می‌روم
تا خورشید را
بر گسترهٔ پلك‌های عاشقت
به رقص آورم
و دریا را
با گدازهٔ دلت
شعله‌ور کنم
به جستجویم چوبرخیزی
چیزی نمی‌یابی
جز رد پای مرا
بر سنگ و برعلف.



اندیشه‌های غریب

اندیشه کنان،
در این شب بی‌ستاره
برآنم که بدانم،
در کدام ثانیه جسور
به دنیا آمده‌ام،
در کدام دیار غریب؟
خانه‌ام کجاست،
در کدام خاک بعید؟
در کشاکش لحظه‌های عبوس،
کدام دست مهربان
خواهدم نواخت؟
و سالیان دگرنیز، کدام چشم، بی‌دریغ،
برایم خواهد گریست؟

برای صداقت...

به سخن که نه،
شاید
در سکوت
صداقت ما،
بیتوته کرده است
و شاید،
در آینه
پژواک
با چشابه‌های غریب.

اشارت

دیدگانت،
اشارتی است
به بیکرانگی دریا
که
گاهی
از تبسمی زاده می‌شوی □

تو را
در کدام نوازش
به یاد آورم؟
و از کدام پنجره
به نظاره‌ات بنشینم؟

کورش ادیم - بابل



صدای یخزده

غروب بود و نگاهی که سخت ویران بود
و طرح مبهم مردی که زیر باران بود

شیارها که فرو می‌نشست بر کتفش
تگرگ بود، شبیخون حجم دندان بود

غروب و جاده، غروبی که زرد می‌بارید
و مرد بارقه‌ای از غرور انسان بود

غروب و جاده، غروب و پیاده‌ای که فقط
میان سفرهٔ او نان برف و طوفان بود

صدای یخزده‌اش، ارتعاش لبهایش
تمام شد و نگاهش به سمت پایان بود

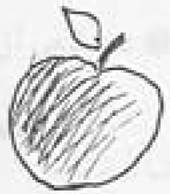
تمام شد. همهٔ روزنامه‌ها گفتند:
شب گذشته شب رحمت فراوان بود

«ماه»

پاروکشان،
از پهنهٔ مد می‌گذرم
تنها نیستم که ماه،
از قایقم خم شده
و با انگشت طلایی‌اش
خطی بر دریا رسم می‌کند
و لبخند می‌زند

ماه اما،
حسابش را گم کرده است
و نمی‌داند
چه غرورهایی که از صخره افتادند
و چه عاشقانی
که در جستجویش
به ساکنان ابدی دریا پیوستند

سعید آرمات - بندرعباس



شانس

• صادق کرمیار

هیچ راهی نبود، باید منتظر می‌ماندیم، و ماندیم. جناب پارسیان گفت:

- از بیمارستان خصوصی هم بهتر است. تجهیزاتش کامل است. فقط باید آشنایی، چیزی پیدا کنیم.

پرستار از پشت میز گردن دراز کرد:

- چند سالش است؟

به پارسیان نگاه کردم، گفت:

- فکر می کنم نزدیك هفتاد.

گفتم: «نزدیك هفتاد.»

پرستار خودکارش را روی میز کوبید:

- هفتاد یا نزدیك هفتاد؟

- چه فرقی می کند؟

جلو میز، بالای سر پرستار ایستادم، گفت:

-«برای بالای هفتاد تخت C - C - U گیر نمی آورید.»

پارسیان پاکت سیگار اشنو را از جیب جلیقه‌اش بیرون آورد و جلو آمد:

- هفتاد نشده، دقیقاً شصت و هفت سالش است.

پرستار یادداشت کرد، گفت:

-«شما بفرمایید پایین، تخت که خالی شد، خبرتان می کنیم.»

زنها ردیف توی راهرو نشسته بودند. نسرین چادرش را روی پیشانی کشید و بلند شد. چشمهایش قرمز بود، پرسید: «چی شد؟»

جوری که انگار بایدْ چیزی بشود. آقای پارسیان باریك و بلند است. نگاهش کردم. سیگار را روشن کرد و بیرون رفت:

- بوی اینجا حالم را بد می کند، می‌روم بیرون کمی هوا بخورم.

گفتم: «فایده ندارد. امروز هم جمعه است، آشناها هیچ کدام نیستند...»

زنها دوره‌ام کرده بودند. زن عمو فایز گفت:

- «مردنی که نیست، هست؟»

چشمهای نسرین گرد شد. راهرو یکباره شلوغ شد. یك دختر جوان را روی برانکارد خوابانده بودند و می دویدند. پیرزنی هم رویش خم شده بود و هوار می زد و به صورتش خنج می کشید.

برانکارد به طرف بخش مسمومین پیچید. نسرین به طرف در راه افتاد. زن پارسیان آدامس می جوید، گفت:

- «یك کاری کنید امشب را لااقل بماند. دیشب عقد بوده، شگون ندارد.»

گفتم: «هر لحظه ممکن است سکته کند، باید توی c-c-u بخوابد، هیچ راهی نیست.»

زن عمو فایز گفت: «خوب، جواد را خبر کنید، زنش توی بیمارستان کار می کند.»

زنها نگاهی به یکدیگر کردند. پس رفتند و روی نیمکت نشستند. گفتم:

ـ «می‌خواهید ببریمش بیمارستان خصوصی؟»

ـ انشاءالله که طوری نمی‌شود، تا صبح خدا بزرگ است.

گفتم: «زن عمو، اگر تا صبح سکته کند، کار تمام است»

ـ آدم سالم توی خیابان راه می‌رود یکهو می‌افتد، جان دست خداست.

نسرین از دور نگاهمان می‌کرد. جلو رفتم. گفت:

ـ «یعنی هیچ کاری نمی‌توانی بکنی؟»

لحنش بوی خواهش می‌داد.

ـ جمعه است، اگر شنبه بود...

ـ اینجا صاحب ندارد؟ برو پیش رئیس بیمارستان...

هم عصبانی شدم، هم دلم برایش سوخت. چشمهایش مهربان شده بود. گفتم:

ـ «کاسه داغتر از آش شده‌ای؟ نشنیدی خواهرش چی گفت؟»

پارسیان نگهبان را به حرف گرفته بود؛ حتماً از سنگ کلیه‌اش می‌گفت:

ـ این هم از داداشش!

گفت: «به خاطر من»

جوری گفت که ته دلم خالی شد. دوباره به سراغ پرستار رفتم. وقتی برگشتم، فریبرز قاطی زنها نشسته بود، هنوز لباس دامادی به تن داشت.

زنها دیگر بلند نشدند. گفتم: «فایده ندارد، باید منتظر بمانیم.»

فریبرز گفت: «تا کی؟»

ـ تا تخت c-c-u خالی بشود، یا یکی بمیرد، یا برود توی بخش.

فریبرز به زن پارسیان نگاه کرد. نمی‌دانست چه باید بپرسد. گفت:

ـ «خوب اگر هیچ کس نمیرد چه؟»

نسرین دست داداشش را گرفت و کشید:

ـ تو آمدی چه کار؟ کاری که نمی‌توانی بکنی، تو را ببیند بدتر ناراحت می‌شود.

گفتم: «باید ببیند، برویم یك سر بهش بزن، بعد برو خانه.»

کنار تخت که رسید، نالهٔ بی‌بی بلند شد. چشمهاش خاموش بود. لبهایش کلفت شده بود. صورتش سربی بود، از «سِرُم» هیچ چیز بیرون نمی‌آمد، انگار برای دلخوشی‌اش گذاشته بودند. فریبرز خم شد. صورتش را جلو برد. بی‌بی نالید:

ـ داماد... دامادم... شادامادم...

اشکش خشك شده بود. پرّه‌های بینی‌اش که باز می‌شد، ته مغزش پیدا بود. فریبرز را بلند کردم. بیرون رفت. زن جواد با سر و صدا وارد شد. سلام کرد. نفهمیدم با کی بود. جواب ندادم. کیفش را کنار تخت گذاشت و پشت پلك بی‌بی را نگاه کرد. بعد نگاهی به «سِرُم» انداخت. تازه متوجه من شد.

پرسید: «دکتر چی گفته؟»

ـ آنژین صدری، نوار قلبش هم پرش نشان داده.

کیفش را برداشت که راه بیفتد. بی‌بی دستش را گرفت. خواست چیزی بپرسد. اما نپرسید. من به جای او پرسیدم:

ـ «جواد آقا کجاست؟»

زن جواد در کیفش را باز کرد. انگار دنبال چیزی می‌گشت:

ـ کار داشت، بچه‌ها تنها بودند.

دیگر منتظر سئوال بعدی نشد. بی‌بی چشم‌هایش را روی هم گذاشت. انگار می‌خواست به من دلداری بدهد. سینه‌اش خس خس می‌کرد. گفت:

ـ «گرفتار است پسرم، حتماً نتوانسته بیاید.»

جوری گفت که انگار راست راستی نتوانسته بیاید.

بیرون رفتم. زنها بیرون رفته بودند. هوای راهرو خفه بود. دکتری از بخش مسمومیت بیرون آمد و از پله‌ها بالا رفت. زنی که همراه دختر روی برانکارد بود و شیون می‌کرد، دنبال دکتر می‌دوید و التماس می‌کرد.

فریبرز روی نیمکت نشسته بود. کنارش نشستم. گفتم: «سیگار داری؟»

دست کرد توی جیبش. یك مشت نقل ریز با پاکت سیگار بیرون ریخت.

گفتم: «دیشب چه کار کردی؟»

خندید. گفت: «هیچ چی حرف زدیم. هیچ کدام شام نتوانستیم بخوریم.»



ـ چی می‌گفتید؟

دوباره خندید و گفت:

ـ «از ناشیگری من خنده‌اش گرفته بود، می‌گفت چرا انگشتر را تو دست راست کردی، راستی انگشتر را توی کدام دست می‌کنند؟»

خندیدم:

ـ خوب، دست چپ دیگر؟

کبریت زد. یك سیگار هم خودش روشن کرد. گفت:

ـ «وقتی عسل را خواستم بگذارم توی دهانش، انگشتم را زود کشیدم، رویم نمی‌شد، تنها که شدیم پرسید چرا دستتو زود کشیدی؟ گفتم: ترسیدم گاز بگیری، از خنده داشت روده بر می‌شد. آخر عسل ریخته بود روی لباسش. یك چیز دیگر هم می‌گفت، می‌دانی چی می‌گفت؟

ـ کی؟

ـ طرف دیگر! وقتی گفت دلم کنده شد، می‌گفت پسر خاله‌ام هم خواستگارم بود. ولی من فقط تو را می‌خواستم. اگر بابام قبول نمی‌کرد خودم را می‌کشتم.

زن جواد آقا آمد. گفت:

ـ «هیچ کس نیست، باید برویم پیش سوپروایزر بیمارستان.»

طبقه سوم بود. اتاق ۳۶. در زد و وارد شد. من هم پشت سرش رفتم. زنی حدود چهل ساله روی دستگاه بخور خم شده بود. سر بلند کرد. بینی‌اش مثل تربچه سرخ شده بود. خواست چیزی بپرسد. عطسه مجال نداد، زن جواد آقا گفت:

ـ «ببخشید. با سوپروایزر بیمارستان کار داشتم.»

ـ خودمم.

باز عطسه کرد. دستمال کاغذی کنارش بود، فین کرد و راست نشست. کنارش روی میز یك شیشه شربت «اکسپکتورانت» بود. نالید:

ـ «دارم می‌میرم. سرم دارد می‌ترکد.»

انگار یادش افتاد که غریبه‌ایم. لحنش عوض شد. پرسید:

ـ «بفرمایید، چه کار دارید؟»

زن جواد همه چیز را گفت. سوپروایزر گوشی تلفن را برداشت. شماره گرفت و منتظر ماند. با دست اشاره کرد که بنشینیم. دستمال کاغذی توی دستش خیس شده بود.

ـ الو، دکتر قاسمی را بدهید...

نشستیم. فایده‌ای نداشت، باید منتظر می‌ماندیم. گوشی را که گذاشت گفت:

ـ «فایده‌ای ندارد، باید منتظر بمانید، شاید یکی بمیرد.»

پایین رفتیم. فریبرز دنبالمان می‌گشت. چهار زن چادری و یك مرد میانسال هراسان به بخش مسمومین رفتند. نسرین و فریبرز دویدند:

ـ کجایید؟ آن پرستار اسم بی‌بی را خواند.

سراغ پرستار رفتم گفت:

ـ «یك تخت خالی شده، یکی از مریضها مرد، می‌توانید ببریدش جای آن.»

زن جواد گفت: «خوب، شانس آوردیم، با من دیگر کاری ندارید؟ بچه‌ها تنها هستند.»

بی‌بی را با سرم آویزان به ccu بردند. وقتی بیرون می‌رفتیم هنوز ناله و شیون از بخش مسمومین فضای بیمارستان را پر کرده بود.



● بررسی تطبیقی فیلم نرگس و شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

نگاه به زن، از دیدگاهی مشترک

■ شهرام خزازی‌ها

برخی از فیلم‌ها و نمایش‌ها هستند که پا را از حد و حدود تعیین و تثبیت شدهٔ خویش فراتر گذاشته و به عرصهٔ شعر و موسیقی و نوعی پرداخت هارمونیك شاعرانه و غزلوار وارد می شوند، معیارهای جاافتاده در ذهن مخاطبین شان را می شکنند، قالبها را عوض می کنند و به کالبد غنی شعر، کلام، ترنم و موسیقی در می آیند. «نرگس» یکی از این دست آثار است که هر چند سال یك بار ممکن است خلق شوند. در دل آثار مختلف و بی‌خاصیت هنری چون جرقه‌ای جلوه گر شوند و ازسینما، ادبیات، شعر و موسیقی آمیزه‌ای بسازند که مدتها در خاطره‌ها ثبت شود. «نرگس» تنها به مدیوم سینما وابسته نیست، اصلا فیلم بلند پروازانه‌ای ست که توانسته با جسارت در پرداخت و موضوع، شکل نوینی از خلاقیت و بداعت هنری را به تماشا گذارد. محتوای «نرگس» با محتوای اشعار «فروغ فرخزاد»، شاعرهٔ معاصر، وحدت مفهومی دارد. شاید این قرابت در مضمون از آنجا ناشی شده است که کاراکترهای زن فیلم از لحاظ شخصیت پردازی با الگوهایی که «فروغ» اززن معاصر و رنج هایش ترسیم کرده همخوانی دارند.

هم «آفاق» و هم «نرگس»، هر دو به نوعی دربند و اسیر هستند. در زندگی هر یك نقاط فراز و فرودی به چشم می خورند اما جنس محنت‌های «آفاق» با آلام «نرگس» یکی نیست. برغم این اختلاف آنچه که این دو زن رابه هم نزدیك می‌کند، سرنوشت بدفرجام و تقدیر نگونسار مشترکشان است. همان تقدیری که زن تصویر شده در اشعار «فروغ» بدان گرفتار است.

بهترین و گویاترین شعر «فروغ» ـ برای آن که نزدیکی دنیای زنان اشعار او و «نرگس» را به درستی دریابیم ـ شعر بلند «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» است که همگونی‌های زیادی با محتوای فیلمنامهٔ نرگس دارد. این بررسی تطبیقی را آغاز می کنیم:

«آفاق»، شخصیت اصلی فیلم است، زنی که تلاش می کند تا خاطرهٔ غم‌انگیز زندگی نکبت‌بار گذشته‌اش را در دل خیابان‌ها و کوچه‌های تاریك شهر گم کند. «عادل»، تکیه‌گاه او محسوب می شود اما با ورود «نرگس» همه چیز درهم می‌ریزد. «آفاق» این را به سختی می‌پذیرد توان دل کندن از «عادل» را ندارد. بارها از او تقاضای حمایت می کند: «فقط ازت می خوام گهگاهی بهم سر بزنی». و اینسوتر، «نرگس» است که دنیای تباه «عادل» را دگرگون می سازد. «عادل» دست از بیکارگی و پرسه‌زدن می شوید. شب هنگام در مقابل در بستهٔ خانهٔ نرگس به او می اندیشد. نرگس نیز در همان لحظه در قاب پنجره است اما عادل را نمی بیند. یك دیوار بین آنها فاصله است:

«میان پنجره و دیدن
همیشه فاصله‌ایست
چرا نگاه نکردم؟
مانند آن زمان که مردی از کنار درختان خیس گذر می کرد...
...و او چگونه از کنار درختان خیس می گذرد:
صبور
سنگین
سرگردان»

جوانه‌ای دیگر بر شاخهٔ عشق می نشیند. عادل بیاد مادر حقیقی‌اش می افتد. به کارخانه می‌رود تا او را به خواستگاری «نرگس» ترغیب کند اما در هیاهو و

سروصدای کارخانه و دادوبیدادهای شوهر مادرش له می‌شود:

«زبان گنجشکان در کارخانه می‌میرد»

«آفاق»، «عادل» را می‌فهمد. خود پا پیش می‌گذارد و در نهایت «فداکاری» به خواستگاری «نرگس» می‌رود، اما:

«چه ابرهای سیاهی در انتظار روز میهمانی خورشیدند»

عروسی سرمی‌گیرد. «نرگس» در جامهٔ سپید عروسی به دنبال چشم‌انداز روشنی در آینده‌اش می‌گردد، «آفاق» بر سر سفرهٔ عقد، بالای سر «نرگس» و در کنار مادر او می‌ایستد. آفاق در این لحظه می‌شکند و در توهم ما سؤال‌هایی نقش می‌بندد:

«این کیست این کسی که بانگ خروسان را
آغاز قلب روز نمی‌داند
این کیست این کسی که تاج عشق به سر دارد
و در میان جامه‌های عروسی پوسیده است»

آیا او «آفاق» است که در میان سرور و مسرت همگانی چون گیاه پوسیده‌ای می‌ماند یا که «نرگس» است که تاج کاغذین و شکننده عشق را بر سر دارد؟

مجلس، مجلس شادی است اما نگاه‌های فکور و نگران «یعقوب» و «عادل» و «آفاق» حکایت از انفجار تازه‌ای می‌کنند. اینها «نرگس» را به کدامین مسیر سوق می‌دهند؟

«آنها تمام ساده‌لوحی یك قلب را
با خود به قصر قصه‌ها بردند
و اکنون دیگر
دیگر چگونه یکنفر به رقص برخواهد خاست
و گیسوان کودکیش را
در آب‌های جاری خواهد ریخت
وسیب را که سرانجام چیده است و بوئیده است
در زیرپا لگد خواهد کرد؟»

«این ابتدای ویرانیست»

«وقتی در آسمان
دروغ وزیدن می گیرد»

مراسم به اتمام میرسد. «آفاق» دلخسته و ملول از مجلس بیرون می‌زند. به دیوار تکیه می‌دهد و عادل را می‌خواند:

«در آستانه‌ی فصلی سرد
در محفل عزای آینه‌ها
و اجتماع سوگوار تجربه‌های پریده رنگ
و این غروب بارور شده از دانش سکوت...»

«عادل» غرق در دلهره و هراس از فردا و فرداها به سوی «آفاق» می‌رود. «آفاق» او و «نرگس» را میهمان خانهٔ خویش می‌خواند. او دیگر تمام شده است. چراغ عشق را خاموش می‌بیند. شتابان رهسپار خانه‌اش می‌شود تا آن را برای عروس و داماد مهیا گرداند اما در دل عادل را دوست می‌دارد و از نرگس بیزار است. او بدرستی می‌داند که توان آن را ندارد تا «نرگس» را از دایرهٔ تصورات «عادل» بیرون کشد:

«چگونه می‌شود به آنکسی که میرود اینسان
صبور،
سنگین،
سرگردان،
فرمان ایست داد
چگونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست
او هیچوقت زنده نبوده است»

«نرگس» با حضورش زندگی «عادل» را رنگی از طراوت و تازگی می‌بخشد.زندگی چهرهٔ زیبایش را اندکی می‌نماید اما به قول «قائم‌مقام فراهانی»: «مهر اگر آرد بسی بیجا و بی‌هنگام آرد».

سرنوشت خیلی زود طعم تلخش را به «عادل» و «نرگس» می‌چشاند. «عادل» در جریان یك سرقت دستگیر می‌شود. «نرگس» از حقیقت امر مطلع می‌گردد. قاعدتاً زنجیر پیوند آنها می‌باید ازهم بگسلد اما «نرگس» راست قامت و مصمم بنیان زندگی‌اش را از فروپاشی مصون می‌دارد. صبر پیشه می‌سازد و به انتظار «عادل» می‌نشیند.

موج سؤال‌ها و توهّمات سیلی از ابهام را به سوی او سرازیر می‌گردانند:

«آیا دوباره گیسوانم را
در باد شانه خواهم زد؟
آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت»

«نرگس» تجلّی زن رنجدیدهٔ حاضر در ذهن «فروغ» است. زن رنجدیده‌ای که آرزوی شمعدانی‌های خریداری شده توسط شویش را در دل می‌پروراند:

«و شمعدانی‌ها را
در آسمان پشت پنجره خواهم گذاشت؟»

او همان عروسك معصومی است که محصور در جام بلورین رویاهایش در تیتراژ فیلم سبکبارانه می‌رقصد:

«آیا دوباره روی لیوان‌ها خواهم رقصید»

همان نوعروسی که بارها از پشت پنجره در انتظار صدای پای عادل به ظلمت شب خیره می‌شود:

«آیا دوباره زنگ در مرا بسوی انتظار صدا خواهد برد؟»

«آفاق» در غیاب «عادل»، تنهایی «نرگس» را می‌دزدد. با او همخانه می‌شود. «نرگس» که از او شناخت روشن و واضحی ندارد، دل به قصهٔ پردردش می‌سپارد و آفاق قصهٔ پرغصه‌اش را اینچنین می‌آغازد:

«و این منم
زنی تنها
در آستانه‌ی فصلی سرد
در ابتدای درك هستی آلودهٔ زمین
ویأس ساده و غمناك آسمان
و ناتوانی این دست‌های سیمانی»

«من سردم است و میدانم
که از تمامی اوهام سرخ یك شقایق وحشی
جز چند قطره خون
چیزی بجا نخواهد ماند»

«به پهنه‌های حسی وسعت پناه خواهم برد»

«آفاق» بر سر قولش با «عادل» می‌ماند. ای کاش می‌توانست حقیقت را به «نرگس» بگوید و بگوید که چگونه «عادل» این «جزیرهٔ سرگردان» را از مصیبت‌های روزگار رهانده است و بگوید که:

«زخم‌های من همه از عشق است
از عشق، عشق، عشق.
من این جزیرهٔ سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذر داده‌ام
و تکه‌تکه شدن، راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب بدنیا آمد»

آفاق:

«با زبان سردش
ته مانده‌های روز رفته را بدرون می کشید»

«عادل» از زندان باز می‌گردد. «نرگس» به پیشوازش می‌شتابد. خوشحالی آنها لختی نمی‌پاید چون «آفاق» حضور دارد. «عادل» به «انفجار کوه» به «انقلاب اقیانوس» می‌رسد. فریاد می‌کشدو همهٔ آنچه راکه تاکنون از «نرگس» پنهان داشته بود برملا می‌کند. «آفاق» می‌رود چون مرده‌ای متحرك،زخمی و دربه‌در. کوچه لباس باران را بر تن کرده است و شب به سوگواری برخاسته...

اینك فقط «آفاق» را می‌بینیم که در خیابان، تنهای تنها چون مجسمه‌ای خیره می‌ماند به بی‌نهایت‌ها در ته چشمان او نقشی از «عادل» هر چند کورسویی بی‌نهایت ظریف حك می‌گردد. دیدگانی پر از سؤال، در جستجوی محبتی دریغ شده و شاکی اززمانه:

«نگاه کن که در اینجا
زمان چه وزنی دارد
و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جوند
چرا مرا همیشه در ته دریا نگاهمیداری؟»

آیا «عادل» پاسخی به این پرسش دارد؟

«آفاق» به ته خط رسیده است. «عادل» را از کف داده و خود بخوبی می‌داند که:

«نجات دهنده در گور خفته است»

بالاخره به فرجام این ماجرای تلخ می‌رسیم. «عادل» درپی رویاهای دور و درازش با «یعقوب» و «آفاق» دست به سرقتی پرسود می‌زند. حین گریز از روی دیوار مشرف به خانهٔ همسایه جمعی را در یك میهمانی شبانه می‌بینیم:

«جنازه‌های خوشبخت
جنازه‌های ملول
جنازه‌های خوش برخورد، خوش‌پوش، خوش خوراك
در ایستگاه‌های وقت‌های معین
و در زمینهٔ مشکوك نورهای موقت
و شهوت خرید میوه‌های فاسد بیهودگی»

«یعقوب» ازبالای دیوار سقوط می‌کند. «عادل» نهایت تلاشش را برای نجات او می‌کند اما دوران «یعقوب»، که شمایی است از آیندهٔ محتوم «عادل»، بسر رسیده است:

«مردی به زیر چرخ‌های زمان له می‌شود»

«آفاق» و «عادل» می‌گریزند. «نرگس» با دیدن «آفاق» وپول‌های مسروقه به همه چیز پی می‌برد. «آفاق» را محبوس می‌کندو خود می‌گریزد. «عادل» سردرپی «نرگس» می‌گذارد و «آفاق» نیزدرپی او. همه چیزدراوج است. لحظهٔ اختتام: «عادل» بر سر دوراهی عشق، «آفاق» راترك می‌گوید. سرنوشت یکبار دیگر چهرهٔ پلیدش را نشان می‌دهد و «آفاق» درآغوش سرد خیابان جان می‌سپارد:

«نگاه کن که در این جا
چگونه جان آن کسی که با کلام سخن گفت
به تیرهای توهم مصلوب گشته است»

«و خاك، خاك پذیرنده
اشارتیست به آرامش».

پسر آدمکش من

● برنارد مالامود

● ترجمهٔ محمدرضا درویشی ـ م



وقتی بیدار شد احساس کرد که پدرش پشت در گوش ایستاده است. به چه گوش می‌دهد؟ به خواب و رؤیای او؟ به بیدار شدنش و جستجوی کورکورانه‌اش برای لباس؟

از رختخواب بیرون آمد و به دستشویی رفت. مدتی با چشمان بسته به آینه خیره شد. وقتی به اتاق بازگشت روی صندلی نشست و چندی کتابی را که روی میز بود ورق زد. حوصلهٔ کتاب خواندن نداشت.

پدر در راهرو گوش ایستاده است و پسر از کار او خبر دارد.

ـ پسرم احساس تنهایی می‌کند. اما با من حرف نمی‌زند.

ـ در را باز می‌کنم و پدرم را در راهرو می‌بینم، می‌پرسم: چرا آنجا ایستاده‌ای؟ چرا به سرکارت نمی‌روی؟

ـ من مرخصی تابستانی خود را در زمستان گرفته‌ام. کاری که همیشه می‌کنم.

ـ چرا مرخصیت را در این راهرو تاریك و بد بو صرف سر در آوردن از کارهای من می‌کنی؟ فکر می‌کنی از چه چیزی خبر نداری؟ برای چه جاسوسی مرا می‌کنی؟

بعد پدر به اتاقش خواهد رفت. اما پس از چند لحظه دوباره به راهرو خواهد آمد و گوش خواهد ایستاد.

ـ من گاهی اوقات پسرم را در اتاقش حس می‌کنم، نمی‌دانم چرا او با من گرم نمی‌گیرد. این احساس وحشتناکی برای یك پدر است. یعنی ممکن است روزی نامهٔ محبت‌آمیزی برایم بنویسد، پدر عزیزم...؟

هاری پسر عزیزم در را بازکن، پسر بیچارهٔ من.

همسرم صبح به خانهٔ دخترمان رفته است. دخترم منتظر فرزند چهارمش است. مادر برایش غذا درست می‌کند، نظافت می‌کند و از بچه‌هایش مواظبت می‌کند. فشار خون دخترمان بالاست. برای همین دوران بارداریش را سخت می‌گذراند. زنم در حالی که از وضع روحی بد هاری ناراحت است هر روز به کمك دخترمان می‌رود.

هاری از وقتی که در تابستان گذشته دانشگاه را تمام کرده تنها و عصبی است. دایم به فکر فرو می‌رود. اگر کسی بخواهد با او حرف بزند داد و بیداد راه می‌اندازد. او فقط روزنامه می‌خواند. سیگار می‌کشد و تنها در اتاقش می‌ماند. بعضی وقتها هم تنهایی برای قدم زدن به خیابان می‌رود.

ـ قدم زدن چه طور بود، هاری؟

ـ قدم زدن؟!

چند وقت پیش زنم به او گفت: هاری، پسرم. چرا دنبال کار نمی‌روی، شاید اگر کار کنی حالت بهتر بشود.

پس از چند روز او رفت. اما هیچکدام از کارهایی را که به او پیشنهاد شد، قبول نکرد.

ـ اینها چیزی نیست که من دوست داشته باشم. از این جور کارها خوشم نمی‌آید.

ـ چرا خوشت نمی‌آید؟

ـ خوشم نمی‌آید، برای این که این جوری احساس می‌کنم.

ـ احساست به خاطر بیماری است پسرکم، شاید لازم باشد خودت را به دکتر نشان بدهی.

ـ من را این جوری صدا نکن. به خاطر مریضی نیست. به هر حال من دوست ندارم درباره این چیزها صحبت کنم. آن کارها مورد علاقهٔ من نبود.

زنم گفت: خیلی چیزها زود گذر است، فعلاً یك کار موقتی دست و پا کن.

آن وقت هاری شروع کرد به داد و بیداد کردن: همه چیز موقتی است! چرا من باید کار موقتی بکنم؟ چرا باید برای چیزهایی که می‌گذرند تلاش کنم؟

احساس گرسنگی موقتی است، زندگی موقتی است، اصلاً من از هر چیزی که موقتی باشد بدم می‌آید، من دوست ندارم کار موقتی بکنم. من کاری را دوست دارم که همیشگی باشد.

ـ کی یك کار دایمی پیدا می‌کنی؟ کجا دنبالش می‌گردی؟

ـ پسر موقتی من!

***

ـ پدرم به طور موقت در آشپزخانه گوش ایستاده است. مادرم همیشه می‌گوید اگر کار کنم حال بهتری خواهم داشت. اما من این حرف را قبول ندارم. من ماه گذشته وارد بیست و دو سالگی شدم، با یك مدرك دانشگاهی که می‌دانید به درد چه کاری می‌خورد. شبها به اخبار تلویزیون نگاه می‌کنم. اخبار جنگ را روز به روز دنبال می‌کنم. یك جنگ بزرگ بر یك پردهٔ کوچك! گاهی اوقات خم می‌شوم و جنگ را لمس می‌کنم، حتی منتظرم تا دستم کشته شود.

ـ پسرکم. پسر بیچاره‌ام با یك دست مرده!!

ـ من انتظار روزهای آینده را می‌کشم، با این که

می‌دانم چندان بهتر از حالا نخواهد بود. من بالاخره از اینجا خواهم رفت، به کانادا و یا هرجای دیگری که ممکن باشد.

ـ طرز رفتار هاری زنم را می‌ترساند. برای همین خوشحال است که برای مراقبت از دخترمان به خانه شان می‌رود. یك روز زنم به دخترمان گفت: تو باید با هاری حرف بزنی. اورا به خانه‌ات دعوت کن و با او حرف بزن.

ـ شاید لازم باشد، اما فراموش نکن که میان ما ۹ سال اختلاف سن است. هاری به من به چشم یك مادر نگاه می‌کند، ولی برای او یك مادر کافی است من سعی می‌کنم با او گرم بگیرم، با او دوست باشم و سرصحبت با اورا باز کنم. ولی سروکله زدن با کسی که نمی‌خواهد با آدم معاشرت داشته باشد کار سختی است.

ـ او فشار خون دارد گمان می‌کنم از حال خودش می‌ترسد.

***

الان دو هفته است که مرخصی گرفته‌ام. من فروشنده تمبر در ادارهٔ پست هستم. با رییسم صحبت کردم، گفتم که حالم خوش نیست و به استراحت نیاز دارم، اما من مریض نبودم. من باید در خانه بمانم، چون به خاطر هاری نگرانم. دوستم از من دعوت کرده بود که یك شب به خانه آنها بروم. می‌گفت برایم لازم است. یك شب با دوستان بودن ناراحتی آدم را تخفیف می‌دهد. می‌گفت نگرانی و فشار در این سن برای قلبم خوب نیست.

من جواب دادم: بله، این بدترین نوع ناراحتی است؛ اگر نگرانیم دربارهٔ خودم بود لااقل می‌دانستم برای چی نگرانم و فکرم چیست. می‌توانستم به خود بگویم: لئو، تو یك احمقی! به خاطر چی نگرانی، پول؟ ارزش پول از سلامتی بیشتر است؟ بیشتر از اینکه با ۶۰سال سن سرحال و قبراقی؟ گرچه زندگی من هم نشیب و فرازهای مخصوص خود را داشته است.

ولی اگر نگرانی شما به خاطر دیگری باشد، بدترین نوع ناراحتی را دارید. ناراحتی و درد حقیقی این است. برای اینکه اگر او نخواهد با شما حرف بزند شما نمی‌توانید به راز درونش پی ببرید و دلیل ناراحتی او را بفهمید. هیچ کاری نمی‌توانید بکنید. برای همین من الان در راهرو ایستاده‌ام، شاید پسرم دوست داشته باشد با من حرف بزند.

ـ هاری، پدرت ترا دوست دارد. یادت هست وقتی بچه کوچکی بودی، هرشب وقتی به خانه می‌آمدم به طرفم می‌دویدی، من بغلت می‌کردم و به هوا می‌انداختمت؟ آن وقت تو می‌توانستی سقف را با دستان کوچکت لمس کنی.

ـ من نمی‌خواهم در باره این موضوع چیز بیشتری بشنوم. خیلی چیزها هست که دوست ندارم در باره شان صحبت کنم. دوست ندارم در بارهٔ زمان بچگی خود چیزی بشنوم.

ـ هاری، ما با هم مثل غریبه‌ها رفتار می‌کنیم. برای همین من خاطرات روزهای خوشمان را تعریف می‌کنم. روزهایی که نمی‌ترسیدیم دوست داشتنمان را به یکدیگر نشان دهیم.

اجازه بده برایت یك تخم مرغ بپزم.

ـ من تخم مرغ دوست ندارم. اینها چیزهایی بود که من در گذشته دوست داشتم.

ـ خوب، پس تو چی دوست داری؟

هاری کتش را پوشید، کلاهش را تا روی گوشش پایین کشید و به خیابان رفت، درحالی که می‌دانست پدرش او را تعقیب می‌کند.

پس از قدری قدم زدن، در انتهای بزرگراه، جایی که بوی دریا به مشام می‌رسید، به سوی خانه تغییر مسیر داد، درحالی که وانمود می‌کرد متوجه پدرش نیست. پدر نیز با اندکی فاصله پسرش را به سوی خانه دنبال کرد.

لئو وقتی به خانه رسید فکر کرد یقیناً هاری الان در طبقهٔ بالا در اتاقش دراز کشیده است، کاری که همیشه انجام می‌دهد. کلیدش را بیرون آورد و در صندوق پست را باز کرد. در صندوق سه نامه بود. با خود گفت که آیا ممکن است یکی از نامه‌ها از پسرم باشد: پدر عزیزم، اجازه بده دردم را به تو بگویم.

دلیل رفتاری که من دارم...

اما چنین نامه‌ای اصلا وجود نداشت. یکی از نامه‌ها از اداره پست بود و دو نامهٔ دیگر برای هاری.

اولی از بنگاه اجاره پانسیون و دومی از یکی از دوستان پسرش. او نامهٔ اول را به در اتاق پسرش برد. چند ضربه به در زد و منتظر ماند، اما جوابی نشنید.

ـ هاری، نامه داری.

بعد دستگیره را چرخاند و داخل اتاق شد. هاری با چشم بسته روی تخت دراز کشیده بود.

ـ می‌توانی نامه را روی میز بگذاری.

ـ نمی‌خواهی آن را باز کنی؟ دوست داری برایت بخوانم؟

ـ نه، بگذارش روی میز. می‌دانم در آن چی نوشته شده.

ـ چی نوشته؟!

ـ شغل آیندهٔ من.

پدر نامه را روی میز گذاشت. نامهٔ دوم را که قبلاً در جیب پالتو گذاشته بود به آشپزخانه برد. فکر کرد اگر نامه را بخواند شاید بتواند علت ناراحتی‌هاری را بفهمد.

نامه را باز کرد، نامه کوتاهی از یك دختر بود. نوشته بود که هاری دو تا از کتابهایش را ۶ ماه پیش به امانت گرفته و چون او اکنون به آنها احتیاج دارد از هاری می‌خواهد تا کتابها را برایش پس بفرستد. در حالی که لئو داشت نامه را می‌خواند هاری وارد آشپزخانه شد. با تعجب و خشم به پدرش نگاه کرد و نامه را از دستش قاپید.

ـ به خاطر چه جاسوسی مرا می‌کنی؟ برای این کار باید ترا بکشم.

لئو خود را عقب کشید، از پنجرهٔ کوچك آشپزخانه به حیاط تاریك آپارتمان نگاه کرد. صورتش قرمز شده بود. اشك در چشمانش جمع شد و احساس ضعف کرد.

هاری نامه را سرسری خواند و بعد پاره پاره کرد.

ـ اگر یکبار دیگر چنین کاری بکنی عجیب نیست اگر بکشمت. من از دست جاسوسی کردنهای تو خسته شده‌ام...

بعد به اتاق خود رفت و پس از چند لحظه از خانه خارج شد. لئو به اتاق هاری رفت. گوشه و کنار اتاق و کشوهای کمد را جستجو کرد، اما چیز غیر عادی ندید. روی میز کنار پنجره یك ورق کاغذ بود: «ادیت عزیز، چرا گورت را گم نمی‌کنی؟ اگر یکبار دیگر چنین نامه‌ای به من بنویسی تو را می‌کشم.»

پدر کت و کلاهش را برداشت و با عجله از خانه خارج شد. مقداری از راه را دوید تا توانست خود را به هاری برساند. هاری سوار اتوبوسی شد که به بندر می‌رفت. لئو مجبور بود منتظر اتوبوس بعدی بماند. در آن اطراف تاکسی هم نبود تا با آن اتوبوس را تعقیب کند.

اتوبوس بعدی پس از ۱۵ دقیقه رسید و لئو با آن به سوی بندر رفت. ماه فوریه بود و بندر سرد و خالی. برف می‌بارید. لئو در میان توفان برف به جستجوی پسرش رفت. در ساحل خاکستری پرنده پر نمی‌زد.

اقیانوس مفرغی رنگ که زمانی همچون فلز گداخته در تلاطم بود، افسرده و فلج به نظر می‌رسید. تمام لباس لئو خیس شده بود، ولی او در حالی که از سرما می‌لرزید به جستجویش ادامه داد. موجهای سفید پوش در ساحل شنی با صدایی آرام از بین می‌رفتند. در میان آبهای ساحل، جایی که از برخورد موج با ساحل کف سفیدی ایجاد می‌شد، مردی ایستاده بود.

لئو به سوی پسرش دوید: هاری، من اشتباه کردم. مرا ببخش. من نباید نامه‌ات را باز می‌کردم. هاری در میان آبهایی که تا قوزك پایش می‌رسید، ایستاده بود و چشمانش به موجهای سربی رنگ خیره مانده بود. او حتی رویش را بر نگرداند.

ـ هاری، مرا ترساندی، به من بگو موضوع چیست. به من رحم کن پسرم.

هاری با خود فکر کرد: «این دنیایی نیست که من دوست دارم، دنیایی که پر از وحشت و بدبختی است» اما چیزی نگفت. باد تندی کلاه پدر را از سرش ربود و چند متر آنطرفتر روی شنهای ساحل انداخت. کلاه مثل فرفره روی زمین می‌چرخید و لئو به دنبال کلاهش از این سو به آن سو می‌دوید. بالاخره کلاه یخزده را گرفت. آن را روی سرش گذاشت وتا روی چشمانش پایین کشید. لئو حالا داشت گریه می‌کرد. به نفس نفس افتاده بود. با انگشتان یخزده اشك چشمانش را پاك کرد و به طرف پسرش بازگشت. با خود فکر کرد: «هاری مردی تنهاست. او همیشه تنها بود، آخر چرا؟ چرا پسرم همیشه تنهاست؟» بعد رو به هاری کرد و گفت: هاری، من چه می‌توانم به تو بگویم؟ تنها می‌توانم بپرسم که چه کسی گفت زندگی آسان است؟ از کی؟ تازه اگر هم آسان باشد برای من و تو نیست. زندگی همین است.

هاری، اگر کسی نخواهد زندگی کند چه کاری از دستش ساخته است. خودش را بکشد؟ کسی که نمی‌خواهد زندگی کند سزاوار مردن است. بیا برگردیم هاری، اینجا سرد است، سرما می‌خوری.

هاری بی حرکت در میان آب ایستاده بود. لئو چند لحظه دیگر منتظر ماند و بعد آنجا را ترك کرد. وقت رفتن باد کلاهش‌را از سرش برداشت و در میان ساحل با خود به این سو و آن سو غلتاند. هاری با خود اندیشید: پدرم در راهرو گوش می‌ایستد. من او را در حال خواندن نامه‌ام غافلگیر کردم و او مدتی طولانی در خیابان مرا تعقیب کرد. ما در کنار دریا همدیگر را دیدیم و او اکنون به دنبال کلاهش می‌دود.

و لئو با خود فکر می‌کرد: پسرم پابرهنه در میان اقیانوس ایستاده است. پسر آدمکش من!



ترجمه، واژه‌های جدید و قدرت زبان فارسی

■ حسین نوین رنگرز
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی بوعلی سینا، همدان

بسم الله الرحمن الرحیم

هست کلید در گنج حکیم
فاتحهٔ فکرت و ختم سُخن
نام خدایست بر او ختم کن
جنبش اول که قلم برگرفت
حرف نخستین ز سخن در گرفت
پردهٔ خلوت چو برانداختند
جلوت اوّل به سخن ساختند
خط هر اندیشه که پیوسته‌اند
بر پر مرغان سخن بسته‌اند
اوّل اندیشه پسین شمار
هم سخن است این سخن اینجا بدار

همان طور که نظامی گفته است، سخن مبدأ تفکر و نیز غایت فکر و اندیشه انسانی است و محصول تفکر انسان غالباً به صورت سخن ظاهر می‌شود.

امروز زبان بشری، تنها به عنوان وسیلهٔ سخن گفتن و انتقال مقصود و پیام به شمار نمی‌آید، بلکه به مثابهٔ یک عامل و ابزار محرّک در پویایی و پیشرفت فرهنگ جوامع بشری و نیز در تعالی فکر فرد و جامعه مورد توجه قرار گرفته است.

به عبارت دیگر، زبان مایه و پایهٔ تفکر و پیشرفتهای علمی و فرهنگی جامعه است، تا آنجا که «هردر» (Herder) معتقد است زبان هر قوم جهان‌بینی افراد هر قوم را شکل می‌دهد. و شاید بتوان ادعا کرد که ملّتی که از زبان پویا و فعال برخوردار باشد، از شکوفاییهای علمی و فرهنگی نیز بهره‌مند خواهد شد.

در دورهٔ شکوفایی تمدن اسلامی، ملت ما با بهره‌گیری از تواناییهای زبان فارسی دری و زبان عربی، دست به افتخارات و هنرنماییهای باشکوهی زد. در این دوره، مترجمان بزرگ، علما و دانشمندان قابل توجهی، در سایهٔ امکانات زبان، مظاهر مختلف علمی و فرهنگی روزگار خود را ـ در زمینه‌های ترجمه و تألیف ـ به جهانیان عرضه کردند و دورهٔ درخشانی از علم و فرهنگ را نمایان ساختند.

امّا امروز، در دورانی قرار داریم که دیگر نه تنها آن علما، دانشمندان، مترجمان و حتی علوم «خودآموخته» گذشته را نداریم و از شکوفاییهای علمی بی‌بهره‌ایم، بلکه زبان شیوا و روان و نیرومند گذشته را نیز در حال ضعف و بیماری می‌بینیم.

اگر در گذشتهٔ و در سایهٔ وحدت فرهنگ اسلامی و روحیه حقیقت و علم‌جویی علما و علاقه‌مندان به علم و دانش، از مقام والای علمی و فرهنگی در سطح جهان برخوردار بودیم، امروز بنا به فقدان چنین قدرتی، و با توجه به گستردگی و پیشرفت روزافزون علوم و ارتباط روزافزون ملتها و تبادلات علمی وفرهنگی، تنوع نیازها، تعدد شیوه‌ها و سبکهای بیان ونفوذ گستردهٔ فرهنگ و واژه‌های بیگانه ـ بخصوص در زبان فارسی ـ کم و بیش دچار ضعف زبانی و بیانی شده‌ایم. تا بدانجا که این نقص ما را در اخذ و فهم اندوخته‌های دیگران دچار مشکل کرده است و در نتیجه، امروز عمده‌ترین مسأله در این زمینه، باید پرداختن به خود زبان فارسی باشد و آن کشف استعدادها و توانمندیهای این زبان در ارائه مفاهیم فکری و علمی ونیز در مقابل مفاهیم علمی و فنی و فرهنگی و اجتماعی جدید است.

اگر ما امروز بیشتر مصرف کننده یا پذیرندهٔ اندوخته‌ها و تجربیات علمی (علوم تجربی) دیگران ـ بخصوص غرب ـ هستیم، ناچاریم برای رفع نیاز و بهره‌مندی از آن اندوخته‌ها، زبانی نیرومند و روان داشته باشیم که در مقابل سیل عظیم واژگان و تعدد مفاهیم و مضامین علمی و فرهنگی جدید، نه تنها قدرت رویارویی و ایستادگی داشته باشد، بلکه طی آن بتواند «خود» و مظاهر فرهنگی و تاریخی خود را نیز حفظ نماید.

امروز ما در مقام ترجمه، دچار تعلّل شده‌ایم. ما در حوزهٔ فرهنگ خود، هنوز تعریف درستی از زبان و ادب نداریم، و مرز میان این دو امر، و حوزهٔ کاربرد عملی هرکدام، معلوم و مشخص نیست. بسیاری از ما امروز نه تنها به نقش درست و عظیم ادبیات در زندگی و حتی پیشرفتهای علمی بشری واقف نشده‌ایم، بلکه اصولاً ادبیات را به چشم تحقیر می‌نگریم و به آن در زندگی و در محیط‌های آموزشی ارزش لازم را نمی‌بخشیم.

ناآشنایی به سخن گفتن خوب و نیز صورت علمی و منطقی نبخشیدن به «زبان» از نقاط ضعفی است که باید در رفع آن کوشید. امروز زبان ما، نیاز به بازنگری و تحقیق جدیدی دارد که براساس علم منطق، زبانشناسی، دستور نوین و دیگر نیازهای روز صورت بگیرد.

از دیگر مسائلی که زبان فارسی امروزی ـ بخصوص در ترجمه ـ با آن روبه روست، نداشتن «زبان علمی» در مقابله با «مسائل علمی» است.

همان طور که می‌دانیم، هر زبانی در حوزهٔ کاربرد و فعالیّت خود، صورت و ظاهر خاصی پیدا می‌کند و برحسب نحوهٔ تفکر، علم و فرهنگ و روابط و مناسبات گوناگون اجتماعی، و نیز برحسب شیوه‌های زندگی و حتی مظاهر طبیعی بشری، تفاوت یافته و صورتهای خاصی از روابط معنایی، دستوری و واژگانی را پیدا می‌کند. به طور مثال زبانی که در علم شیمی به کار می‌رود و روابط معنایی و واژگانی و حتی دستوری که در این علم به کار می‌رود، با روابط معنایی و واژگانی و دستوری‌ای که در «شعر» به کار می‌رود متفاوت است. در سایر علوم نیز همینطور است. پس ما باید در هر علمی زبان و ادب و فرهنگ زبانی و ادبی آن علم را استخراج و روشن کنیم. اهمیت این امر در خصوص ترجمه بیشتر نمایان است، و تا زمانی که ما از چنین امکان و توانمندی برخوردار نباشیم در ترجمهٔ متون زبانهای دیگر موفق نخواهیم بود.

ما در زمان‌های گذشته چنین توفیقی را داشتیم. دانشمندانی چون ابوریحان و بوعلی سینا و نویسندگانی چون بیهقی، خواجه نظام‌الملک وشعرایی چون فردوسی، منوچهری، خاقانی و مولوی و... زبان علمی و هنری خودشان راداشتند و یا با تکیه بر زبان، آن را می‌آفریدند و در ارائهٔ آثار علمی و هنری خود به کارش می‌گرفتند. آنها بنا به ضرورت زبانی، اقدام به

واژه‌سازی برای مفاهیم علمی و هنری و فرهنگی یا معادل‌سازی برای کلمات و تعبیرات لازم می‌نمودند. آنها در «زبان علمی» فراهم شده به آسانی توانستند علوم و دریافتهای فکری خود را به دیگران منتقل نمایند.

امروز باعنایت به گستردگی و تنوّع و پیشرفت روزافزون علم و تمدن بشری، و نیز نفوذ بی‌امان و همه‌جانبهٔ فرهنگ، اصطلاحات، واژگان و تعبیرات زبانی بیگانه، و نیز باتوجه به عدم آمادگی و یا تواناییهای لازم زبان فارسی امروزی، [و یا به تعبیر بهتر: آماده نکردن آن] در مقابله با سیطره و نفوذ زبان و فرهنگ بیگانه، لازم و ضروری است که به تأسیس انجمن‌ها، سازمانها یا تشکیلاتی با اساسنامه و ضوابط علمی و منطقی معیّن، به طور فعال و همه جانبه به این مهم همت گماشته شود. (تاسیس فرهنگستان علوم، مایهٔ امیدواری و سرآغاز تحقق چنین هدفی است).

در وجود این تشکیلات مرکزیتی لازم است که بتواند باتوجه به اصول و ضوابط لازم، واژه و معادل‌سازی را در همهٔ زمینه‌ها و موضوعات علمی و فرهنگی لازم کشف و استخراج و تدوین نماید. این مرکز، کمکی می‌تواند باشد در جهت پرهیز از تکرار و دوباره کاری در زمینهٔ واژه یا معادل سازی مترجمان یا دانشمندان سایر نقاط کشور. متون علمی و ادبی گذشتهٔ ما منابع و گنجینه‌هایی غنی برای استخراج واژگان جدید و معادل سازی هستند.

دراینجا لازم است به یك مسالهٔ اجتماعی نیز اشاره بشود و آن نقش رسانه‌ها و دستگاههای تبلیغاتی، علمی و فرهنگی کشور ـ بخصوص مطبوعات ـ در تحقق این امر است. زیرا مطبوعات و دستگاههای تبلیغاتی همگانی بهترین وسیله برای همگانی کردن و رواج دادن واژه‌ها، اصطلاحات و یا نحوهٔ بیان مورد نظر می‌باشند. ممکن است اصطلاح یا تعبیر و واژه‌ای وضع یا معادل سازی شده باشد و در کتابها و مراجع علمی نیز مورد استعمال قرار گیرد، ولی آنچه که این امر را همگانی می‌کند یا به راحتی در اختیار عموم مردم قرار می‌دهد دستگاههای تبلیغاتی همگانی است. عکس این مساله هم صادق است. گاهی وقت‌ها نیز این دستگاهها هستند که می‌توانند صورت غلط یا ناهنجار یك واژه را زبانزد عام کنند. روشن است که در این صورت تلاش هر دانشمند و عالم و یا مرکز مسؤولی بی‌ثمر خواهد بود.

نقش مدارس و دیگر سطوح بالاتر آموزشی نیز در این مورد کارساز و مهم است. وقتی قرار شد که واژه یا اصطلاح یا موضوعی در فرهنگ ما جا بیفتد و مورد استفاده همگان قرار بگیرد، باید همهٔ افراد یا مراکز یا دستگاههای ذینفع هماهنگی و اشتراك مساعی لازم را داشته باشند در غیر این صورت مسامحه توسط هر مرکز یا موسسه‌ای، باعث نقض غرض و موجب ابطال هدف خواهد شد.

فرانسویها در اوایل قرن هفدهم که آکادمی خود را تاسیس کردند، سعی می‌کردند تغییر و تعبیر واژگان، فقط توسط مرکزیت آکادمی صورت بگیرد. آنها موفق شدند در زمینه‌های مختلف علمی، فرهنگی، هنری و حتی اخلاقی و سیاسی نیز مرکزیتی به نام «آکادمی» تاسیس کنند. این مرکزیت عهده‌دار تهیه و تدوین و تعلیم مفاهیم و واژگان علمی یا هنری و نیز نشر و رواج آن در جامعه بود. بدون آن که قصد کپیه برداری و تقلید صرف از فرنگستان درمیان باشد، اگر ما امروز بتوانیم در زمینه‌های مختلف علمی، فرهنگی و هنری مرکزیتی داشته باشیم که بتواند در حوزهٔ موضوعی خود تلاش کرده و فرهنگ و مجموعه‌ای از اصول، آداب، قوانین، تعابیر بیانی، واژگان، ترکیبات و مفاهیم مختلف مربوطه را استخراج و تدوین نماید، کمك شایانی به پیشرفت و تعالی آن موضوع علمی کرده‌ایم. این امر به خصوص در مقام ترجمه بسیار مفید و کارساز خواهد شد. زیرا مترجم می‌تواند با استعانت از فرهنگها یا مجموعه‌های موضوع ترجمه ـ مثلاً در زمینهٔ فیزیك ـ هرگونه واژه یا ترکیب بیانی و معادل لازم را از آنجا استخراج نماید و در صورت لزوم می‌تواند به مرکزیتی که قبلا اشاره شد مراجعه کند و مشکلات پیش آمده را در میان گذاشته و درخواست کمك و چاره جویی نماید. [و البته فعالیتهای مرکز نشر دانشگاهی در سالهای اخیر قابل توجه و احترام است].

امروز وقتی صحبت از ضعف ترجمه در زبان فارسی پیش می‌آید، عده‌ای ضعف عمده را در عدم توانایی زبان فارسی در زمینهٔ معادل سازی می‌دانند و می‌گویند که زبان فارسی کنونی امکان زایش و قدرت معادل سازی لازم را در برابر نفوذ گسترده و روزافزون واژگان ومفاهیم و ترکیبات بیگانه ندارد. در حالی که واقعیت امر چنین نیست و می‌توان گفت که نه تنها زبان فارسی امروزی قدرت برابری و معادل سازی در برابر واژگان خارجی را دارد، بلکه دامنهٔ ترکیبی و زایشی این زبان آنچنان زیاد است که می‌تواند آن را در ردیف زبانهای گسترده، فعال و مؤثر دنیا قرار دهد.

ملتهایی چون چین و ژاپن، که زبان تك هجایی دارند ـ توانسته‌اند در نتیجهٔ سرمایه گذاری و کار فراوان روی زبان و متون گذشته‌شان و با استفاده از شیوه‌های جدید و بهتر زبانی و دستوری خود، برای بسیاری از واژه‌های بیگانه معادل بسازند. و زبان خود را غنی و فرهنگ خویش را نیز حفظ نمایند. البته نباید فراموش کرد که هر ملتی تا زمانی که صاحب علم و فرهنگ اصطلاحات و تعابیر ملزومهٔ آن نباشد و صرفاً مصرف کنندهٔ علوم و تعابیر علمی و فرهنگی بیگانگان باشد، این مشکل را خواهند داشت، ولی ما امروز برای حفظ زبان و قدرت بیان آن و نیز جهت نگهداری اصالت فرهنگی و تاریخی خود، ناچاریم که قدرت بیان و واژه سازی زبان خود را بسط دهیم. علاوه بر آن، دست‌یابی به چنین امکانات و تواناییهایی مارا در درك درست مفاهیم زبانی و علوم سایر ملتها کمك شایان خواهد کرد.

دکتر محمود حسابی در زمینهٔ توانمندیهای زبان فارسی، در جهت زایش واژگان و ترکیب و معادل سازی تحقیق جالبی انجام داده‌اند که در اینجا به اجمال از کلیّات آن در جهت تأیید و تکمیل ادعای خود استفاده می‌کنیم.

می‌دانیم که زبان فارسی امروز، شاخه‌ای از زبانهای هند و اروپایی است. این زبان دارای قدرت و استعداد ترکیب و اشتقاق، تشبیه و استعاره سازی و خلاقیتهای بیانی مختلفی است که هر کدام ما را در بیان تعبیرات مختلف کمك می‌کند.

زبانهای هند و اروپایی حدود ۱۵۰۰ ریشه دارند و تعداد ۲۵۰ عدد پیشوند و نیز ۶۰۰ عدد پسوند دارند. ما از تعداد ریشه‌ها و پیشوندهای فوق، می‌توانیم تعداد ۳۷۵۰۰۰ عدد ترکیب جدید بسازیم (۳۷۵۰۰۰ = ۲۵۰ × ۱۵۰۰). مثلاً به ریشهٔ «رو ـ رفتن» پیشوندهای «پیش»، «آب»، «راه»، و «پیاده» را اضافه می کنیم. و به ترتیب تعابیر: «پیشرو»، «آبرو»، «راهرو» و «پیاده‌رو» را می سازیم. همچنین به ریشهٔ «رو ـ رفتن»، پسوندهای «ش»، «آر»، «ال»، «ند» و «نده» را اضافه کرده و پسوندهای زیر را می سازیم: «روش»، رفتار، روال، روند و رونده.

و بدین ترتیب تعداد ترکیباتی که از ریشه و پسوند می‌توانیم به دست بیاوریم: ۹۰۰/۰۰۰ = ۶۰۰ × ۱۵۰۰ عدد واژه بدست می‌آید.

همچنین ما می‌توانیم از ترکیب پیشوندی و ریشه با پسوند بعدی بازهم ترکیب جدیدی بسازیم. مثلاً اگر واژهٔ ترکیبی ـ پیشوند ریشه ـ «خود گذشته» که از پیشوند «خود» و ریشهٔ «گذشت» به دست آمده را با پسوند «گی» ترکیب کنیم، واژه «ازخود گذشتگی» را خواهیم ساخت. یا ترکیبات دلدادگی (دل ـ داده ـ گی)، بی‌مایگی (بی ـ مایه ـ گی)، سخن پراکنی (سخن ـ پراکن ـ ی) و... نیز همینطورند که هر یك به ترتیب تشکیل شده‌اند از: پیشوند، ریشه و پسوند.

پس با احتساب این گونه ترکیبات، تعداد واژگان ترکیبی که از ترکیب پیشوند ـ ریشه با پسوندها بدست می‌آید، ۲۲۵/۰۰۰/۰۰۰ (= ۶۰۰ × ۳۷۵۰۰۰) عدد واژه خواهد شد و بنابراین جمع واژه‌هایی که فقط از ترکیب ریشه با پیشوندها و پسوندها به دست می‌آید: ۲۲۶/۲۷۵/۰۰۰ (= ۹۰۰/۰۰۰ + ۳۷۵۰۰۰ + ۲۲۵/۰۰۰/۰۰۰) عدد واژه خواهد بود. علاوه بر آنها ما ترکیباتی از قبیل ترکیب اسم با فعل (پیاده‌رو)، اسم با اسم (سیمان کار)، اسم با صفت (جوانمرد)، فعل با فعل (گفتگو و رفت و آمد)، فعل با صفت (تیزبین) و نیز ترکیبهای دیگر را حساب کنیم تعداد واژه‌هایی که به دست می‌آید، بسیار زیادتر خواهد بود.

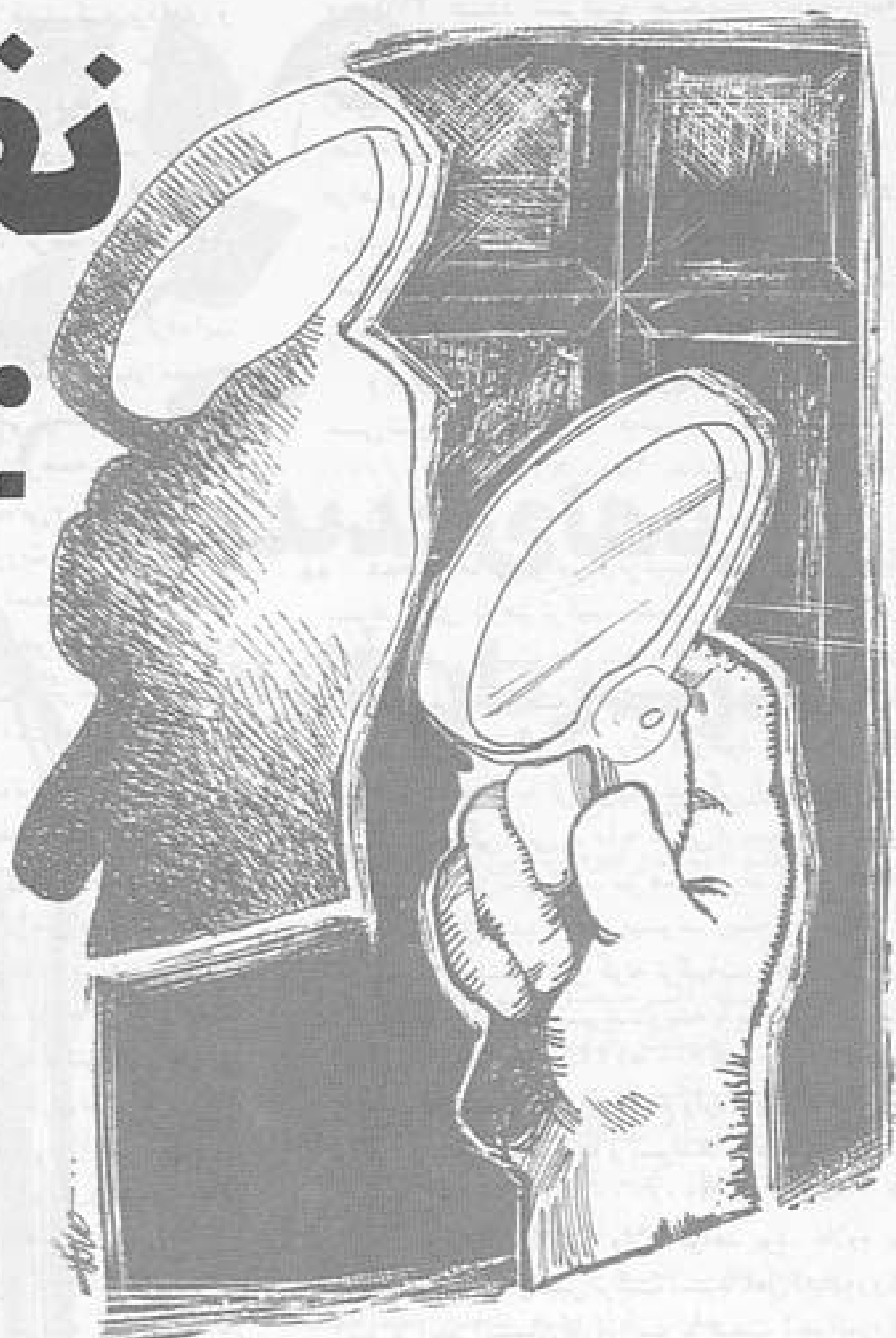
البته نقش ترکیبی کلمات و واژه‌های عربی که در زبان فارسی جا افتاده و رایج شده‌اند، نیز در این خصوص نباید فراموش شود.

اگر ما در ترکیبات پیشوندی و پسوندی یا ترکیبات اسم و فعل و صفت، از واژه‌های عربی هم استفاده کنیم، دامنه و حوزهٔ ترکیبی و زایشی زبان فارسی امروزی بیکران خواهد بود. و ما در این مورد نه تنها در زمینهٔ معادل سازی واژگان، بلکه در تفهیم و بیان روشن معادلهای بیگانه و یا مفاهیم علمی و فرهنگی خود به نحو احسن موفق خواهیم بود. و البته در این مورد تلاش عده‌ای متعصب که می‌خواهند با تکیه بر حس ملّی گرایی از واقعیت‌های عینی چشم بپوشند عبث است. زیرا نه تنها امکان پاکسازی زبان فارسی از واژه‌ها و ترکیبات عربی وجود ندارد، بلکه این امر موجب کاهش قدرت زایش و امکان ترکیبی و واژه سازی زبان فارسی نیز می‌شود. و خلاصه، جان کلام این که ما با تکیه بر اصالت زبان ملّی و تاریخی خود و با نیرو و توان بخشیدن به آن، می‌توانیم از هجوم واژه‌ها و ترکیبات نامأنوس و نامفهوم بیگانه به زبان فارسی جلوگیری کنیم تا بدان وسیله هم در نگهداری و حفظ زبان و تاریخ و فرهنگ ملی خود (که جدا از فرهنگ اسلامی و زبان عربی نیست) موفق باشیم، و هم در عرصهٔ نقل و انتقالات تعابیر جدید علمی و فرهنگی دچار کاستی نشویم.

نقدِ نقد

● معرفی گزیده‌ای از منابع نقد ادبی و ادبیات تطبیقی

■ احمد ناصر امیر فرهنگی (بناب)



به عنوان مقدمه:

در این مختصر مجال آن نیست که به تعریفات و کلیات و سیر تحول نقد ادبی و ادبیات تطبیقی اشاره گردد و یا به اهمیت و نقش آن در تنویر اذهان عمومی و تهذیب آثار ادبی پرداخته شود. در این موارد می‌توان به منابع معرفی شده مراجعه کرد. ما در این گفتار برآنیم که در حد وسع و توان خویش گزیده‌ای از منابع و مراجع مربوط به تاریخ، سیر تحول و اصول و مبانی کلی و تئوریک نقد ادبی و ادبیات تطبیقی را در زبان فارسی معرفی کنیم (از تألیف و ترجمه) و در این کار البته داعیهٔ اهلیت و صلاحیت هم در میان نیست، جسارتی است به حریم کار بزرگان و صاحب نظران.

پیش از ورود به اصل موضوع تذکر دو نکته ضروری است:

۱ـ برخی از آثار مربوط به مباحث فوق و نام مؤلفان گرامی آنها از این گفتار فوت شده که باید گفت دلیل خاصی جز ملاحظهٔ حجم مقاله و عدم دسترسی بدانها نداشته است.

۲ـ در مورد مؤلفان، صرفاً سیمای ادبی و کارنامهٔ قلمی ایشان مد نظر بوده و سوابق سیاسی و اجتماعی ایشان تأثیری در این گفتار نداشته است.[۱] □

فن شعر:[۲] یا «بوطیقا»، ام الکتاب نقد ادبی و مسائل تئوریک هنر و ادبیات در دنیای قدیم است و در طی قرون متمادی سرمشق و الگوی غالب نویسندگان و منتقدان غربی بوده و تخطی از اصول و قواعد آن انحرافی ناروا محسوب می شده است.

ارسطو (متولد ۳۸۴ ق. م) برای نخستین بار به عمق مسائل هنری و اهداف و غایات آن نفوذ می کند و به تجزیه و تحلیل و تقسیم بندی شاخه‌های هنر، وسایل و اثرات هر کدام می پردازد. مضامین این کتاب از راه ترجمه‌های کسانی چون «ابوبشر متی» و «یحیی بن عدی» تأثیر فراوانی در آراء بزرگانی نظیر «ابن سینا» و «خواجه نصیرالدین طوسی» داشته است و در مطالعهٔ سیر بلاغت اسلامی، گزیری از مراجعه بدان نیست.

ترجمهٔ کتاب توسط دکتر عبدالحسین زرین کوب و از زبان فرانسوی صورت گرفته است که با مقدمه، یادداشت‌ها و تعلیقات عالمانهٔ وی همراه است. دو ترجمهٔ دیگر نیز از آن سراغ داریم: ترجمهٔ سهیل محسن افنان از متن اصلی یونانی و ترجمهٔ دکتر فتح‌الله مجتبائی از زبان انگلیسی.

ترجمان البلاغه:[۳] تألیف «محمد بن عمر رادویانی» که مدتها تصور می شد از فرخی سیستانی شاعر است و نسخهٔ آن نیز از بین رفته است اما با کوشش یك دانشمند ترك به نام «احمد ـ آتش» (فوت ۱۳۵۴ ش)، نسخهٔ منحصر آن در ترکیه کشف و در سال ۱۹۴۹ م در استانبول منتشر گردید. و معلوم شد که مؤلف واقعی آن رادویانی است نه فرخی. باری «ترجمان البلاغه» به تقلید از «محاسن الکلام مرغینانی» و در موضوع «اجناس بلاغت و اقسام صناعت و شناختن سخنان با پیرایه و معانی بلند پایه» تألیف شده است. از شرح حال و دیگر آثار احتمالی این «رادویانی» اطلاعات موثقی در دست نیست، اما تاریخ استنساخ نسخهٔ مکشوفهٔ آن ۵۰۷ ضبط گردیده است. چاپ دوم این اثر بسیار نفیس، همراه با مقدمه و توضیحات «احمد ـ آتش» و انتقادات استاد فقید «م. بهار» (فوت ۱۳۳۰) به سال ۱۳۶۳ در تهران انجام یافته است.

چهار مقاله:[۴] یا «مجمع النوادر» تألیف نظامی عروضی (تاریخ تألیف ۵۵۱ یا ۵۵۲) از نخستین آثاری است که حاوی اشاراتی در باب «نقد شعر» است. و مقالهٔ اول و دوم آن از جهت اشتمال بر بعضی روایات تاریخی و ادبی و پاره ای آراء و احکام انتقادی ارزش فراوان دارد، اما طریقه او در نقد مستدل و منقح نیست و آراء وی در انتقاد اشعار در بعضی موارد ضعیف و مغشوش است. چهار مقاله اول بار به سال ۱۹۰۹ م و به تصحیح علامه محمد قزوینی (ف ۱۳۲۸) در لندن چاپ شده و حاوی تعلیقات و توضیحات محققانهٔ این دانشمند است.

المعجم فی معاییر اشعار العجم:[۵] تألیف شمس قیس رازی در قرن هفتم هجری، مهم‌ترین و جامعترین اثری است که تاکنون در موضوع خود نوشته شده و شامل: عروض، قافیه، بدیع و نقدالشعر می باشد. شمس قیس، این کتاب سترگ را اندکی پیش از حملهٔ مغول آغاز کرده بود، اما سوانح زندگی او موجب شد که تدوین نهایی آن سالها به طول

انجامد. بحث در ادوات شعر و مقدمات شاعری و نقدالشعر از بحثهای بدیع و ابتکاری و پیش از شمس قیس به کلی بی سابقه است.

متن مصحح «المعجم» همراه با توضیحات و تعلیقات محمد قزوینی نخستین بار در سری «اوقاف گیب» (لیدن) به چاپ رسید و استاد فقید محمد تقی ـ مدرس رضوی (ف ۱۳۶۴) نیز همان نسخه را پس از مقابله با شش نسخهٔ خطی دیگر به سال ۱۳۱۵ در تهران به طبع رسانید.

معیار الاشعار:[6] کتابی است از «خواجه نصیرالدین طوسی (۵۹۷ ـ ۶۷۲) که موضوع اصلی آن عروض و قافیه است. اما در اوایل کتاب سخنانی در تعریف شعر و ماهیت آن به چشم می خورد که از لحاظ نقد ادبی اهمیت دارد. چاپ عکسی از «معیارالاشعار» همراه با فهارس و ضبط نسخ دیگر توسط: محمد ـ فشارکی و جمشید ـ مظاهری در سال ۱۳۶۳ در اصفهان انتشار یافته است.

حدایق السحر فی دقایق الشعر:[7] اثر مهم رشیدالدین وطواط، شاعر و نویسندهٔ معروف قرن ششم هجری است، رشید این کتاب را در علم بدیع و صنایع شعری و به معارضهٔ کتاب «ترجمان البلاغه» پرداخته است. نثر نویسنده در مقایسه با بعضی از معاصرانش ساده و روان است، حدایق از همان زمان تألیف مورد اخذ و اقتباس بعضی نویسندگان واقع شده است نظیر: شمس قیس در المعجم، شریف الدین حسن رامی تبریزی در حدایق الحقایق، تاج الحلاوی در دقایق الشعر. کتاب رشیدالدین با مقدمه، تصحیح و تعلیقات استاد فقید، عباس ـ اقبال (فوت ۱۳۳۴) به سال ۱۳۰۸ در تهران انتشار یافته است.

بحث درباره کتاب حدایق السحر:[8] اثری است از دکتر قاسم ـ تویسرکانی در مورد جنبه های مختلف «حدایق» نظیر: سبک، اصطلاحات، تعریفات و مآخذ آن، مولف به بهانهٔ زمینه چینی برای بررسی حدایق با اشاره به تاریخچهٔ علوم بلاغی در اسلام، برخی آثار مهم انتقادی چون: اسرارالبلاغه ـ دلایل الاعجاز از «عبدالقاهر جرجانی» و مفتاح العلوم «سکاکی» را بررسی کرده است.

مقدمهٔ کتاب «الشعر والشعرا»:[9] اصل کتاب «الشعروالشعرا» تألیف ابن قتیبه دینوری (قرن سوم هجری) در مورد شرح احوال شاعران جاهلی و اسلامی تا قرن سوم هجری است. «مقدمه»ی این کتاب از حیث نقد ادبی اهمیت بسیاری دارد. موضوع این مقدمه عبارت است از: شرح تلقی ادبا و علمای قدیم عرب از هنر شاعری و بیان معیارهای نقد ادبی در آن روزگاران. ابن قتیبه مسائلی چون: انواع شعر، انگیزه ها و اوقات و اسباب و عیوب شعر را مورد بحث قرار داده است. مترجم مقدمه، «آ. آذرنوش» از مترجمان زبردست ادب عرب در ایران محسوب می شود. به گفتهٔ وی، کتاب ابن قتیبه در سال ۱۹۰۲ توسط «دوخویه» مستشرق بزرگ انتشار یافت و «گود فروادومومبینن» خاورشناس فرانسوی به ترجمه و شرح مقدمه آن همت گماشت. آذرتاش نیز کار اورا با حذف یکی دو صفحه به فارسی در آورده است.

نقد ادبی:[10] کتابی است از دکتر شوقی ضیف، ادیب و نقاد معاصر مصری که توسط لمیعه ـ ضمیری به فارسی ترجمه و در سال ۱۳۶۲ منتشر شده است. موضوع آن بررسی تاریخ و سیر تحول نقد عربی است از آغاز تا عصر عباسی. البته غیر از فصل اول (معنی نقد) که موضوع آن اصول و کلیات نقد ادبی در نزد غربیان است، شوقی ضیف با تبحری که در میراث نقد ادبی عرب دارد به تحلیل آراء انتقادی ادبا و نظریه پردازانی چون: قدامة بن جعفر، ابوالفرج اصفهانی، جاحظ، آمدی و عسکری پرداخته و فشرده ای از تحولات نقد ادبی عرب را ارائه کرده است.

در نقد و ادب:[11] کتابی است در تاریخ ادب و نقد غربی و روشهای نقد ادبی که دکتر محمد ـ مندو با استفاده از منابع اروپائی به عربی نوشته و دکتر علی شریعتی (ف ۱۳۵۶) آن را به فارسی در آورده است. مترجم خود پیشگفتاری در مورد ریشه ها و خاستگاه ها و اهداف هنر به کتاب افزوده است. کتاب دکتر مندور تا حدی شبیه است به «سخن سنجی» تألیف دکتر صورتگر، و در آن علاوه بر نظریات منتقدان بزرگ غربی، شیوه های نقد ادبی و ارتباط آن با بعضی رشته های دانش بشری مورد بحث قرار گرفته است.

سخن سنجی:[12] تألیف دکتر لطفعلی ـ صورتگر (ف ۱۳۴۸) که سالها استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه تهران بود. مؤلف، این کتاب را با استفاده از منابع اروپائی ترجمه و تدوین کرده است و «سخن سنجی» معادلی است که وی برای Criticism برگزیده است. صورتگر پس از بحث در کلیات و اصول نقد ادبی و شرح و تفسیر اصطلاحات هنرهای ظریفه، تعبیرات کسانی چون: خواجه نصیرالدین، بیهقی، حافظ، ابن سینا و مولوی را با تعاریف خویش تطبیق می کند سپس به شعر و هنر غربی می پردازد. ابتدا از نواقص فن شعر ارسطو سخن می گوید و پس از آن به نقد و بررسی و مقایسه آراء وی و افلاطون دست می یازد. آثار و آراء برخی بزرگان دیگر نیز در این کتاب مورد مقایسه قرار گرفته است نظیر: هوراس، فردوسی، دانته، درایدن و...

سخن شناسی:[13] نوشتهٔ اسماعیل ـ یکانی است در موضوع اصول و کلیات نقد و شرح و تفسیر اصطلاحات هنرهای ظریفه، نثر نویسنده گاه اندکی کهنه و ثقیل می نماید یکانی بعضاً در برابر اصطلاحات غربی دست به معادل یابی و واژه گزینی می زند مثلاً به جای Sthetique لفظ «بداعت» و برای Narration عنوان «تحکیه» را انتخاب کرده است. قسمتی از مباحث کتاب را: تعریفات حسن، رابطهٔ بداعت باپسیکولوژی، ذوق، فاجعه و تحیر تشکیل می دهد. کتاب در کل از دیباچه، مقدمه و پنج بخش تشکیل شده است.

دفترهای «هنر و ادبیات امروز»:[14] ناصر ـ حریری از سال ۱۳۶۰ به این سو گفتگوهای مفصلی با عده ای از چهره ها و مشاهیر ادب و هنر معاصر انجام داده و متن آنها را در سلسله دفترهائی با عنوان فوق منتشر می کند. تاکنون [حداقل] نه شماره از این سری به طبع رسیده و انتشار بقیهٔ دفترها نیز ظاهراً ادامه دارد. حریری با طرح پرسشهائی سنجیده برای برخی مسائل و مباحث ادبی وهنری پاسخ می یابد. سئوالاتی چون: تعریف و هدف شعر و هنر، چند و چون ادبیات معاصر، رابطهٔ هنر و اجتماع و مسئولیت هنرمند و وضع نقد ادبی... در مصاحبه ها تکرار شده است.

ادبیات چیست؟:[15] از آثار ژان پل سارتر، نویسنده و فیلسوف فرانسوی است سارتر در این کتاب به بررسی مبانی ادبیات و ماهیت نویسنده و آثار ادبی پرداخته است. «ادبیات چیست؟» در کل به سه فصل بلند تقسیم می شود: ادبیات چیست؟ ـ نوشتن برای چیست؟ ـ نویسنده کیست؟.

سارتر نخست ادبیات را به دو قسمت تقسیم می کند: شعر و نثر، از همان آغاز به صراحت حساب نثر را از شعر جدا می کند، هدف شعر را خود شعر می داند، اما نثر را از مقوله ای دیگر می شمارد، چون در نثر، نویسنده از کلمات «استفاده» می کند.

در فصل «نویسنده کیست؟» به تجزیه و تحلیل ماهیت نویسنده، تأثیر اجتماعی، مسؤولیت و حدود وظایف او می پردازد. سارتر در تصویر سیمای نویسندهٔ «بورژوا» واقعاً اعجاز می کند. یك جا با طنزی دل نشین، سخن «اسکاروایلد» را نقل می کند که در مورد یك سرمایه دار حامی خودش (پس از مرگ او) گفته بود: «حیف شد! چه مبل آور خوبی بود!». مؤلف در اینجا نیز[16] برای اثبات تئوریهای خویش به سراغ «گوستاوفلوبر» نویسندهٔ «مادام بواری» می رود و او را به عنوان سمبل نویسندگان منحط و بی هدف بورژوائی مطرح می کند، سارتر در ارائهٔ نظریهٔ معروف به «ادبیات ملتزم» از پیشگامان بود.

به تصدیق اهل فن، مترجمان در کار خود اعجاز کرده اند. مخصوصاً چیره دستی و نکته سنجی ابوالحسن نجفی بر همگان معلوم است. گویا کتاب در متن اصلی، فصل دیگری هم داشته است (فصل چهارم) که در ترجمه حذف گردیده با این توجیه که «لبّ کلام و منظور اصلی نویسنده در ضمن سایر بخشها بیان شده و بخش چهارم فقط تطبیق تئوریهای او بر آثار سخنوران زمان تألیف کتاب (۱۹۴۷) است».

ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی:[17] کتابی است از «ارنست فیشر» با ترجمهٔ «فیروز ـ شیروانلو» که چند سال پیش درگذشت. مطالب کتاب قبلاً در مجلات «نگین» و «بررسی کتاب» و «دفترهای زمانه» انتشار یافته بود. «ضرورت هنر» شامل مباحثی اساسی چون: بررسی نقش هنر در اجتماع، منشأ هنر و شکل و محتوی آن است.

در فصل اول نقش هنر را با نقل و نقد آراء کسانی مانند: برتولت برشت و موندریان تشریح می کند و در فصلی دیگر خاستگاه شعر و هنر و ارتباط آن با سحر و جادو و تابعه را با آوردن نمونه ها و نقل نظریات صاحبنظران مورد بحث قرار می دهد پس از آن به رابطهٔ هنر و سرمایه و نقد و بررسی مکتبهای هنری می پردازد. این کتاب با اعتقاد به مبانی نقد مارکسیستی تألیف شده است و مترجم در پایان کتاب علاوه بر فهرست اعلام، یك واژه نامهٔ انگلیسی ـ فارسی نیز آورده است. از فیروز شیروانلو چند اثر دیگر در همین موضوع منتشر شده است: زبان و تفکر و شناخت در روند تکامل اجتماعی، محدوده و گسترهٔ جامعه شناسی هنر و ادبیات.

جامعه شناسی هنر:[18] اجمالی است از تحقیق دکتر امیرحسین آریان پور دربارهٔ هنر به معنی عام. مؤلف با تسلط به چند زبان وداشتن مطالعات وسیع در رشته های متنوع علوم انسانی بر آن بوده که مسائل بنیادی هنر را [از دیدگاه و با سلیقهٔ خود] تبیین کند و بدین منظور ابتدا نظریات افرادی چون: شیل لر ـ اسپنسر و فروید را دربارهٔ ریشه ها و انگیزه های هنر

تشریح می کند، سپس به بررسی جنبه های مختلف هنر ابتدائی انسان و پیوند آن با سحرودین می پردازد. بررسی سبک شناسی استاتیک و دینامیک هنر از مباحث اساسی کتاب است.

اصالت در هنر:[19] اثر دکتر احمد ـ صبور اردوبادی است و موضوع آن را مباحث تحلیلی هنر ـ به طور عام ـ تشکیل می دهد. مسائلی نظیر: آفات هنر ـ تأثیر مواد مخدر در هنر، عصیانهای مبتذل هنری و نوگرائی های منحط، کیفیت زیبائی، مبدأ و منشأ هنر مورد بررسی قرار گرفته اند. فصل بندی کتاب اندکی مغشوش است، این اثر تاکنون چندان مورد توجه اهل فن واقع نشده است.

هنر چیست؟:[20] اثر تئوریك لئون تولستوی (ف ۱۹۱۰) نویسندهٔ بزرگ روس در مسائل نظری هنر است. معیار اصلی تولستوی مسائل اخلاقی است و بنابر مشهور با بزرگانی چون شکسپیر سرستیز دارد، به سبب همان پافشاری بر اخلاق، وی در این اثر با حملهٔ شدید به بعضی آئین‌ها و معیارهای هنری عصر خویش و بررسی آراء منتقدان و فیلسوفان گذشته نظیر: کانت، هگل، بوگمان، داروین به تشریح نظریات و آراء خاص خویش دربارهٔ هنر و زیبائی می پردازد و آفات و انحرافات هنری را با آوردن نمونه‌هائی موشکافی می کند.

مترجم «هنر چیست» ـ کاوهٔ ـ دهگان توضیحات مفصلی بر ترجمهٔ کتاب نوشته است.

دربارهٔ ادبیات:[21] کتابی است از گئورگی پلخانف، شامل کلیاتی درباب هنر و ادبیات نقد ایده‌آلیستی و نقد ماتریالیستی و نقد آراء و احوال منتقدان و نویسندگانی جون .. جرنیشفسکی، بلینسکی، تولستوی... کتاب بر اصول و مبانی نقد مارکسیستی متکی است و مترجم آن دکتر منوچهر ـ هزارخانی است.

وظیفهٔ ادبیات:[22] مجموعهٔ مقالاتی است از بزرگان ادب معاصر جهان، در مورد هدفها، و غایات ادبیات، که توسط ابوالحسن ـ نجفی به فارسی درآمده است. کتاب در کل محتوی چهار بخش مختلف اما به هم پیوسته است: ادبیات و واقعیات ـ ادبیات چه می تواند بکند ـ ادبیات و سیاست و بخش چهارم ـ افزوده ها ـ که از مترجم است.

آثار دکتر رضا ـ براهنی ـ براهنی متولد ۱۳۱۴ استاد ادبیات انگلیسی است و سالها در دانشگاه تهران و برخی دانشگاههای آمریکا تدریس کرده است. در دههٔ چهل موجد و محرك يك سلسله جنجالهای ادبی و انتقادی در مجلهٔ فردوسی بوده (كه گاه آمیخته به اغراض شخصی و سیاسی به نظر می‌رسد) آثار قابل توجه وی در نقد ادبی: «طلا در مس» و «قصه نویسی» و «کیمیا در خاك» است.

طلا در مس:[23] بیشتر مندرجات این کتاب نخست در مجلهٔ «فردوسی» منتشر شده و بعدها با تصرفاتی به صورت فعلی چاپ شده است. بحث ما به جلد اول این اثر مربوط می‌شود که حدود دویست صفحهٔ آن به مباحث کلی و نظری مانند: نقد ادبی، خاستگاه شعر و هدف ادبیات و مسؤولیت هنرمند اختصاص دارد. مسائلی نظیر: «شعر و اشیاء»، «شکل ذهنی شعر» خلاقیت و مسؤولیت شاعرانه... مورد بررسی قرار گرفته است.

پس از بحثهای تئوریك، براهنی با معیار همان تئوریها دربارهٔ تعداد کثیری از شعرای معاصر داوری می کند و اصول خویش را بر آثار ایشان تطبیق می کند. شاعرانی مانند: نیما، اخوان، فرخزاد، سپهری، رویائی و...

به طوری که از مصاحبهٔ براهنی با حریری استنباط می شود وی بعدها به میزان زیادی از نظریات و مواضع سابق خود عدول کرده است. با این وصف در چاپهای متأخر کتاب تجدید نظری بنیادی به چشم نمی‌خورد. نقد وی حداقل در «طلا در مس» صبغه‌ای ژورنالیستی و عجولانه دارد.

قصه نویسی:[24] این کتاب شامل يك سلسله بحثهای کلی و جالب درباب قصه و قصه‌نویسی است پس از شرح و بسط انواع قصه، به تحلیل و بررسی اجزای آن ـ مخصوصا قصه‌های شرقی ـ می‌پردازد و شگردهای آن را با تحلیل نمونه‌ها می نمایاند.

آثار دکتر محمدعلی ـ اسلامی ندوشن: اسلامی (متولد ۱۳۰۴) از نویسندگان معروف معاصر و از صاحبنظرانی است که به طور علمی و اصولی باب تحقیق در ادبیات تطبیقی را در ایران باز کرده‌اند. از پاریس دکتری حقوق دارد اما کار جدی او ادبیات است. از کتب او در مسائل ادبی و ادبیات تطبیقی «آواها و ایماها»، «جام جهان‌بین» را می‌توان نام برد [همچنین «زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه»، «داستان داستانها» و... «سرو سایه‌فکن» از تألیفات انتقادی او است].

جام جهان بین:[25] چنانکه گفته شد مجموعه مقالاتی در نقد ادبی و ادبیات تطبیقی است که در فواصل زمانی مختلف نوشته شده‌اند، همچون: سودابه و فدر (سخن ۱۳۳۵)، ویس و ایزوت (سخن ۱۳۳۵) که در اولی سودابه با فدر و در دومی ویس با ایزوت مقایسه شده اند، اما هنر دکتر اسلامی سبك نویسندگی اوست که در آن بعضاً نقطه اوج و توان غائی نثر امروز فارسی متجلی شده است.

آواها و ایماها:[26] شامل مقالاتی دیگر از نویسنده است چون: بوی در نزد حافظ، تولستوی مولوی دوران جدید، فردوسی و همر، کتاب تازهٔ او «سرو سایه‌فکن» نیز حاوی مسائل تازه‌ای در ادبیات تطبیقی است چون مقایسهٔ شخصیت‌های شاهنامه بـا شخصیت‌های یونانی...

آثار دکتر عبدالحسین ـ زرین کوب: زرین کوب (متولد ۱۳۰۱) بدون تردید پرکارترین صاحبنظر معاصر ایران، در زمینهٔ اصول و مباحث نظری نقد و سیر تحول آن در تاریخ شرق و غرب است. در سال ۱۳۳۴ با نوشتن رساله در «نقدالشعر» از دانشگاه تهران دکتری گرفته است. در غالب تألیفات وی رگه‌ها و مباحثی از نقد مطرح شده اما در اینجا برای رعایت اختصار به معرفی دو کتاب اکتفا می شود.

نقد ادبی:[27] این اثر بزرگ، تحقیقا از جامعترین و معتبرترین کتابها درمباحث نظری و تاریخ نقد در شرق و غرب و اسلام و ایران به زبان فارسی است. مؤلف، نخست تعریفات و کلیات و ارزشها و روشها و مسائل نقد ادبی را تشریح می‌کند، سپس به بررسی تاریخ تطور نقد در «عرب و اسلام» و «ایران» می‌پردازد. این دو فصل، از بدیع‌ترین و جذابترین فصول کتابند. به ویژه در «از گذشتهٔ ادبی ایران» با کوششی اعجاب‌آور به جستجوی آثار و رگه‌هائی از نقد ادبی در صفحات آشفتهٔ تذکره‌ها و دواوین شعر دست می‌یازد و حق مطلب را چنانکه باید ادا می کند. از مناظرات شعرائی چون مجد همگر، ملاشیدا، کلیم، نور جهان بیگم و نکته سنجیهای تذکره نویسانی نظیر: لطفعلی بیك‌آذر، سام‌میرزا سخن به میان می‌آورد. پس از آن سیر تحول نقد در دیگر کشورها را با استفاده از منابع متعدد غربی دنبال می کند.

در فصل «ایران بین نوجوئی و سنت‌گرائی» سرگذشت پرشور اندیشه‌های متفکران نواندیش ایران و تحولات و جریانات نقد ادبی را از دورهٔ قاجار شروع کرده به کسانی چون: احمد کسروی، محمد قزوینی، محمدعلی فروغی و فروزانفر و... می‌رساند و سرانجام یادداشتهای تفصیلی خود را که حاوی نکات دقیقی است به آن اضافه می کند. البته بعدها مسیر تحقیقات زرین‌کوب تا حدی از نقد فاصله گرفت و بیشتر به تاریخ و عرفان متمایل گردید.

ارسطو و فن شعر:[28] اثر دیگری است از زرین کوب، شامل بررسی هایی در پیرامون «فن شعر» و مباحثی چون شرح اصطلاحات و ترجمه‌ها و تأثیر آن در جهان اسلام.

آثار دکتر حسن هنرمندی: هنرمندی (متولد ۱۳۱۲) دارای دکتری ادبیات تطبیقی از دانشگاه سوربن فرانسه است. در اینجا به چند کتاب او اشاره می کنیم:

سفری در رکاب اندیشه:[29] در این کتاب تأثرات نویسندگان و شاعران فرانسوی از بزرگان ادب ایران باز نموده شده است. نظیر: مناسبات آثار گوته و حافظ ـ آراگن و جامی ـ بودلر و حافظ ـ آراگن و عطار.

«آندره ژید و ادبیات فارسی»[30] و «بنیاد شعر نو در فرانسه»[31] از آثار دیگر مؤلف درباب ادبیات تطبیقی است.

برخورد اندیشه‌ها:[32] تألیف دکتر جواد ـ حدیدی (استاد دانشگاه مشهد) شامل پیشگفتاری از نویسنده، هشت مقاله و سرانجام فهرست منابع و مآخذ است ـ حدیدی در توضیح عنوان کتاب می گوید: انتخاب این عنوان از آن رو بوده، که در همهٔ مقالات کم و بیش برخورد گونه‌ای میان افکار نویسندگان و شاعران مورد بحث وجود دارد.

مقالهٔ «برخورد اندیشه‌ها» مربوط است به اختلاف روسو و ولتر، «در گلستان سعدی» بررسی تأثرات «گی‌بودوسه» از سعدی در کتابی به همین نام است. از دیگر فصول آن می‌توان به «فردوسی در ادبیات فرانسه» و «ادبیات تطبیقی...» اشاره کرد.

آثار دکتر محمدرضا ـ شفیعی کدکنی: شفیعی (متولد ۱۳۱۸). با نوشتن «صور خیال در شعر فارسی» از دانشگاه تهران دکتری ادبیات گرفته است و مطالعات گسترده‌ای در نقد ادبی غرب و عرب دارد. به دو اثر از وی اشاره می کنیم [هر چند وی صاحب آثار متعدد دیگری از قبیل ادوار شعر فارسی، شعر معاصر عرب، تصحیح اسرارالتوحید و... نیز هست.]

صُور خیال در شعر فارسی:[33] این دفتر در دوبخش فراهم آمده است: در بخش نخستین به طرح عمومی و کلی مسائل مربوط به صور خیال (Image) و نقد و تحلیل آراء علمای بلاغت اسلامی در بیان و شیوه‌های مختلف آن پرداخته شده است و در بخش دوم همان مباحث را در مورد يك يك شاعران پارسی گوی ایران تا پایان قرن پنجم هجری مورد نظر

قرار داده است. در همین بخش اشعار بسیاری از شاعران عرب یا عربی گوی برای استشهاد و مقایسهٔ صور خیال آنها و تأثیرشان بر شعر شاعران پارسی زبان این دوره نقل گردیده است. برخي از عناوین بخش اول: تخیل، نقد آراء قدما دربارهٔ صورخیال، استعاره، مجاز، تشخص (Personification)

موسیقی شعر:[۳۴] رسالهٔ لیسانس مؤلف در دانشکدهٔ ادبیات مشهد است (۱۳۴۳). عمدهٔ مباحث آن را مسایل مربوط به وزن، قافیه، ردیف به خود اختصاص داده‌اند، اما در فصل اول و دوم مباحثی نظری چون: تعریف شعر، کیفیت وزن، حس‌آمیزی مطرح شده که از لحاظ نقد ادبی حائز اهمیت است. سه پیوست نیز در زمینهٔ: «یك منظومهٔ حماسی هجائی»، «بحر طویل و بند عربی» و «کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی» ضمیمهٔ کتاب است.

دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی:[۳۵] کتابی دو جلدی است از: دکتر خسرو ـ فرشیدورد، استاد دانشگاه تهران، حاوی مقالاتی متفرقه در مسائل گوناگون نقد ادبی و ادبیات تطبیقی و بررسیهائی انتقادی دربارهٔ سبك شناسی، مکتبهای ادبی شعر فارسی، دشواریهای نقد ادبی، فصاحت و بلاغت و...

شیوه‌های نقد ادبی:[۳۶] از کتب پایه و بسیار مهم نقد نظری در غرب، تألیف دیوید دیچز (متولد ۱۹۱۲) منتقد انگلیسی می‌باشد که توسط اساتید فقید دکتر غلامحسین یوسفی و آقای صدقیانی به فارسی درآمده است. دیچز نخست میراث نقد ادبی یونان باستان را با بررسی اراء ارسطو و افلاطون ارزیابی می کند (درصد صفحه)، پس از آن به رابطهٔ شاعر و اخلاق می‌پردازد، سپس مباحثی چون: تقلید و تعلیم، نظریهٔ افلاطونی برضد افلاطون، حوزهٔ خاص شعر نقد عملی...را مورد بحث قرار می‌دهد. در باب سوم کتاب «نقد ادبی و دیگر رشته‌های دانش» رابطهٔ نقد ادبی با رشته‌هائی چون: روانشناسی، جامعه شناسی بررسی شده که متضمن نکاتی بسیار دقیق و خواندنی است. در غالب بخشهای کتاب به آراء و نظریات بزرگانی مانند: الیوت، چاسر، درایدن و... اشاره و استناد گردیده است.

توضیحات:

۱ـ در تنظیم این گفتار، مطالب مربوط به ترجمان البلاغه، چهار مقاله، معیارالاشعار، حدایق السحر و المعجم از کتاب «نقد ادبی ـ جلد اول» دکتر زرین کوب اقتباس یا تلخیص شده (البته با مراجعه به متن آثار) و در بقیه موارد مستقیماً به خود آثار معرفی شده رجوع کرده‌ایم.

۲ـ فن شعر ـ ارسطو ـ ترجمهٔ: دکتر عبدالحسین زرین کوب ـ بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۵۳.

۳ـ ترجمان البلاغه ـ تصنیف: محمد بن عمرالرادویانی ـ به تصحیح و اهتمام پروفسور احمد آتش و انتقاد استاد ملك‌الشعراء بهار ـ انتشارات اساطیر ـ ۱۳۶۲.

۴ـ چهار مقاله ـ نظامی عروضی ـ طبع دکتر محمد معین.

۵ـ المعجم فی معاییر اشعارالعجم ـ شمس‌الدین قیس رازی ـ با مقابله و تصحیح مدرس رضوی ـ انتشارات زوار ـ ۱۳۶۰.

۶ـ معیارالاشعار در علم عروض و قوافی ـ به اهتمام: محمد فشارکی و جمشید مظاهری ـ تهران انتشارات سهروردی ـ ۱۳۶۳.

۷ـ حدائق السحر فی دقایق الشعر ـ تألیف: رشیدالدین وطواط ـ به تصحیح عباس اقبال آشتیانی ـ انتشارات طهوری و سنائی ـ ۱۳۶۲.

۸ـ بحث دربارهٔ حدائق السحر: تألیف ـ دکتر قاسم تویسرکانی ـ انتشارات دانشگاه تربیت معلم. تهران ـ ۱۳۴۲.

۹ـ مقدمهٔ «الشعر و الشعراء» ـ ترجمهٔ آ. آذرنوش ـ امیرکبیر ـ ۱۳۶۳.

۱۰ـ نقد ادبی ـ شوقی‌ضیف ـ ترجمهٔ لمیعه ضمیری ـ انتشارات امیرکبیر ـ ۱۳۶۲.

۱۱ـ در نقد و ادب ـ دکتر محمد مندور ـ ترجمهٔ دکتر علی شریعتی ـ انتشارات الثوره ـ؟

۱۲ـ سخن سنجی ـ دکتر لطفعلی صورتگر ـ تهران ۱۳۴۸ ـ ابن سینا

۱۳ـ سخن شناسی ـ اسماعیل یکانی ـ ابن‌سینا ـ ۱۳۴۶.

۱۴ـ دفتر هنر و ادبیات معاصر ـ ناصر حریری ـ کتابسرای بابل ـ ۱۳۶۵.

۱۵ـ ادبیات چیست؟ ـ ژان‌پل سارتر ـ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی ـ کتاب زمان ـ تهران ـ بی‌تا ـ؟

۱۶ـ به گفته مترجمان در مقدمه، سارتر کتاب بسیار مفصلی دربارهٔ فلوبر نوشته است.

۱۷ـ ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی ـ ارنست فیشر ـ برگردان و ویرایش: فیروز شروانلو انتشارات توس ـ تهران ـ ۱۳۵۸.

۱۸ـ اجمالی از جامعه شناسی هنر ـ ا.ح. آریان پور ـ انجمن کتاب دانشجویان دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران ـ ۱۳۵۴.

۱۹ـ اصالت در هنر... ـ تألیف: دکتر احمد صبورارد وبادی ـ انتشارات انجمن علمی مذهبی دانشگاه آذرآبادگان ـ ۱۳۵۶.

۲۰ـ هنر چیست؟ ـ لئون تولستوی ـ ترجمهٔ: کاوهٔ دهگان ـ امیرکبیر ـ تهران ـ ۱۳۵۶.

۲۱ـ دربارهٔ ادبیات ـ اثر: گئورگی پله‌خانوف. ترجمه: منوچهر هزارخانی ـ انتشارات رواق ـ بی‌تا

۲۲ـ وظیفه ادبیات ـ لئونید لئونوف و... ترجمه و تدوین: ابوالحسن نجفی ـ زمان ـ تهران ـ ۱۳۵۶.

۲۳ـ طلا در مس ـ دکتر رضا ـ براهنی، انتشارات زمان (ج ۱) ـ ۱۳۵۸.

۲۴ـ قصه نویسی ـ رضا ـ براهنی.

۲۵ـ جام جهان بین ـ دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن ـ توس ـ ۱۳۵۵.

۲۶ـ آواها و ایماها ـ دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن ـ توس ـ ۱۳۵۴.

۲۷ـ نقد ادبی (۲ جلد) ـ دکتر عبدالحسین زرین کوب ـ امیرکبیر ـ ۱۳۵۴.

۲۸ـ ارسطو و فن شعر ـ دکتر عبدالحسین زرین کوب ـ بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲۹ـ سفری در رکاب اندیشه ـ دکتر حسن هنرمندی ـ گوتنبرگ ـ تهران ۱۳۵۱.

۳۰ـ آندره ژیدو ادبیات فارسی.

۳۱ـ بنیاد شعر نو در فرانسه ـ دکتر حسن هنرمندی ـ انتشارات زوار ـ ۱۳۵۰.

۳۲ـ برخورد اندیشه‌ها ـ دکتر جواد حدیدی ـ انتشارات توس ـ ۱۳۵۶.

۳۳ـ صُوَر خیال در شعر فارسی ـ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی ـ تهران ـ ۱۳۵۰.

۳۴ـ موسیقی شعر ـ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی ـ انتشارات توس ـ ۱۳۵۸.

۳۵ـ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی ـ دکتر خسرو فرشیدورد ـ امیرکبیر تهران ۱۳۶۳.

۳۶ـ شیوه‌های نقد ادبی ـ دیوید دیچز ـ ترجمهٔ: دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی ـ انتشارات علمی ـ ۱۳۶۶.



اژدها (۱)

● ری برادبری

● ترجمهٔ: خیّام فولادی تالاری



□ اشاره:

■ تغییر و ثبات را می‌توان به اعتباری دو روی یك سکه دانست: سکه‌ای که روی تغییرش بیشتر رخ می نمایاند. شب و روز، شکوفه‌های بهاری و برگهای زرد پاییزی، کودکی و جوانی و پیری، و بسیاری رویدادهای دیگر همگی گواه بر ناپایداری‌اند. ولی درجملهٔ معروف فیلسوف بزرگ یونانی، هراکلیتوس، که «هرگز نمی‌توان دریك رودخانه دوبارپای گذاشت» ژرفا و گستردگی مفهوم تغییر آشکارتراست. کم نیستند اندیشمندانی که در این دو پدیده تأمل کرده‌اند، گاه به شکوه و گاه به شادی:

فی الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر
کین کارخانه‌ایست که تغییر می کند
(حافظ)

سحر کرشمهٔ لطفم بشارتی خوش داد
که کس همیشه گرفتار غم نخواهد ماند
(حافظ)

اما به راستی چه باید کرد؟ شادی یا شکوه؟

ازیاد نبریم که چنانچه انسانِ اندیشه‌ورز با مفهوم تغییر آشنا نمی‌شد هرگز دانه‌ای در دل خاك نمی‌نشاند و هرگز انتظار برآمدن آن را نمی کشید، و شاید اکنون چهره زمین به گونه‌ای دیگر می‌بود: تهی از آدمی.

ری برادبری (ـ ۱۹۲۰) نویسندهٔ توانا و مشهورِ داستانهای علمی ـ تخیلی نیز با انتشار داستان کوتاه «اژدها» در سال ۱۹۵۵ به جرگهٔ کسانی پیوست که دربارهٔ تغییر، نحوهٔ رخ دادن آن، نحوهٔ رویارویی با آن و تأثیر آن براتسان داوری کرده‌اند.

شب علفهای کوتاه دشت را در کام خود کشید، دیگر هیچ جنبشی نبود. از پرواز شبانهٔ پرندگانِ تنها در دلِ سیاهِ آسمان پهناور، گویی، سالها گذشته بود. درهم شکستن و برخاك غلتیدن چند سنگ کوچك تنها نشانهٔ حیات از آغاز شب بود. دیگر، فقط شب بود که بر جانهای دو مرد خمیده بر آتشِ افسرده در بیابان چیرگی می یافت، تاریکی آرام آرام در کالبدشان رخنه می کرد و آهسته آهسته در تار و پود وجودشان گسترده می شد.

آتش دَمی زبانه می‌کشید و دَمی دیگر فرو می‌نشست و از چشمان خیره مانده برآتش آن دو برق می‌جهید. صدای برهمِ نهادن سنگین پلکها و دَمِ زدن سرد و آهسته، نجواهای شبانهٔ آن دو مرد بودند. سرانجام، یکی از دو مرد با شمشیر خود آتش را به هم زد.

ـ «نکن، ابله. کمینگاهمان را فاش می کنی!»

مرد دوم گفت: «فرقی نمی کند. اژدها از فرسنگها فاصله بوی ما را حس می کند. آه، چه قدر هوا سرد است. کاش در قلعه بودم.»

«غفلت همان و مرگ همان، ما دربی...»

«اژدها هیچ وقت به شهر نمی‌آید! آخر چرا؟ چرا؟»

ـ «ساکت، احمق! او مردانی را که از شهر ما به شهری دیگر سفر می‌کنند می‌بلعد!»

«به جهنم که بلعیده می‌شوند، به خانهٔ خود برویم!»

ـ «بس کن دیگر، گوش بده!»

دو مرد بر جای خود خشکیدند.

مدتی دراز صبر کردند، اما صدایی نمی‌آمد مگر صدای آرام رکابهای نقره‌ای که با لرزش پوست حساس اسبها صدایی چون آوای دایره زنگی می‌داد.

مرد دوم آهی از نهاد برکشید. آه. چه سرزمین هولناکی! چه چیزها که در این جا روی نمی‌دهد. خورشید را کسی خاموش می‌کند، شب می‌شود. و سپس، و سپس، اوه، گوش بده! می‌گویند از چشمهای این اژدها آتش می‌بارد. از دهانش دودی سفید خارج می‌شود. آتشِ اژدها را از آن سوی سرزمینهای تاریک می‌توان دید. می‌گویند با غرش و نور حرکت می‌کند و علفها را به آتش می‌کشد. گوسفندها می‌ترسند و می‌رَمند. زنان هیولا می‌زایند. خشمش چنان است که دیوارهای برج را فرو می‌ریزد. در طلوع خورشید، قربانیان اژدها را در این سوی و آن سوی تپه‌ها می‌توان دید. به راستی، می‌خواهم بدانم با شکست ما، شمار سلحشورانی که سر در پی این هیولا کرده‌اند و مغلوب شده‌اند به چند نفر می‌رسد؟

ـ «بس است دیگر!»

ـ «بلی، بس است دیگر! در این بیابان برهوت حتّی حساب سال و ماه را نیز از دست داده‌ام!»

ـ «نهصد سال پس از میلاد مسیح.»

مرد دوم با چشمان بسته نجوا کرد: «نه، نه. بر این دشت زمان جاری نیست، فقط ابدیت است. گمان می‌کنم اگر بر روی جاده به عقب بدوم دیگر شهری نباشد، مردم هنوز به دنیا نیامده باشند، قلعه‌ها برپا نشده باشند، الوارها از درختان جنگل نبریده باشند، نپرس که چگونه این چیزها را می‌دانم، دشت می‌داند و به من می‌گوید. و ما در سرزمین اژدهای آتش تنهاییم، آفریدگار به فریادمان برسد!»

ـ «اگر بیم داری زره‌ات را برتن کن!»

ـ «چه سود؟ اژدها غافلگیرانه سر می‌رسد و خانه‌اش را نمی‌توانیم بیابیم. در مه ناپدید می‌شود و نمی‌فهمیم که به کجا می‌رود. آه، زره بر تن، چه سلحشورانه جان خواهیم باخت.»

مرد دوم نیمی از زره را بر تن کرده بود که دوباره خاموش شد و سر برگرداند.

از ورای سرزمین تاریک که از پوچی و شب سرشار بود، بادی برخاست که خاکِ قرون را با خود می‌برد و برگهای بیشمار خشکیدهٔ درختان پاییزی ورای افق را در خود داشت، مناظر طبیعی را می‌گداخت و خون را در رگها به جوش می‌آورد. هزار بار ایستاد و هربار سراسیمه‌تر به حرکت درآمد. در آن سرزمین تاریک که غبار و مه آن را فراگرفته بود کسی را یارای درنگ نبود، مگر آن دو مرد که بیهوده و سرسختانه به انتظار ایستاده بودند. باران تندی بر علفها بارید، اندک اندک غبار و مه ناپدید شدند و سکوت همه جا را فرا گرفت. دو مرد همچنان پر حرارت ایستاده بودند.

مرد اول نجوا کرد: «آنجاست. آه، آنجا...»

فرسنگها دورتر، با آهنگی سریع و غرّان پیش می‌تاخت ـ اژدها.

دو مرد زره‌های خود را محکم کردند و بر پشت اسبها نشستند. هرچه اژدها نزدیکتر و نزدیکتر می‌آمد غرش هیولا وارش سکوت نیمه شب بیابان را بیشتر درهم می‌شکست، درخشندگی خیره کنندهٔ چشمش بر روی تپه نمایان شد و بعد، حلقه حلقه از بدن سیاه او که از فاصلهٔ دور چندان معلوم نبود از روی تپه عبور کرد و در میان دره ناپدید شد.

ـ «بشتاب!»

اسبان خود را به پیش تاختند و در میان گودالی کوچک کمین کردند.

ـ «این مسیری است که اژدها از آن می‌گذرد!»

نیزه‌ها را به دستان زره‌دار خود گرفتند و با پایین کشیدن کلاهخود اسبها، چشمان آن دو حیوان را بستند.

ـ «پروردگارا!»

ـ «بلی، وقت آن است که به او پناه ببریم.»

در همین اثنا، اژدها به دور یك تپه بپیچید. چشم کهربایی هیولایی‌اش بر آنها تابید و زره آنها را برقی قرمز پوشاند. با غرشی وحشتناك و شتابی سرسام آور به جلو خیز برداشت.

ـ «ای داد!»

نیزه به زیر چشم زردِ بی‌پلك اصابت کرد، تاب برداشت و مرد را به هوا پرتاب کرد. اژدها به او خورد و در زیر تن خود خردش کرد. اژدها فریاد کنان، نعره زنان و خروشان، با آتشی رنگارنگ که بالا و پایین و اطراف آن را فرا گرفته بود و با دود کور کننده‌اش به راه خود ادامه داد و چند متر جلوتر، اسب و سوار دیگر را بر سنگ بزرگی کوفت و درهم شکست.

صدایی فریاد زد: «دیدی؟ درست همان جور که گفته بودم!»

ـ «همان جور! خودِ خودش! سلحشوری زره بر تن! زدیمش!»

ـ «می‌خواهی بایستی؟»

ـ «یکبار ایستادم، چیزی ندیدم. دوست ندارم در این دشت توقف کنم.

کسل می‌شوم. احساس غریبی به من دست می‌دهد، جدی می‌گویم.»

ـ «اما با چیزی تصادف کردیم!»

« چند بار سوت زدم، مردك تکان نخورد!»

وزش تند هوا غبار را کنار زد.

ـ «سروقت به استاکلی(۲) می‌رسیم. بازهم زغال بیارم، فِرِد؟(۳)»

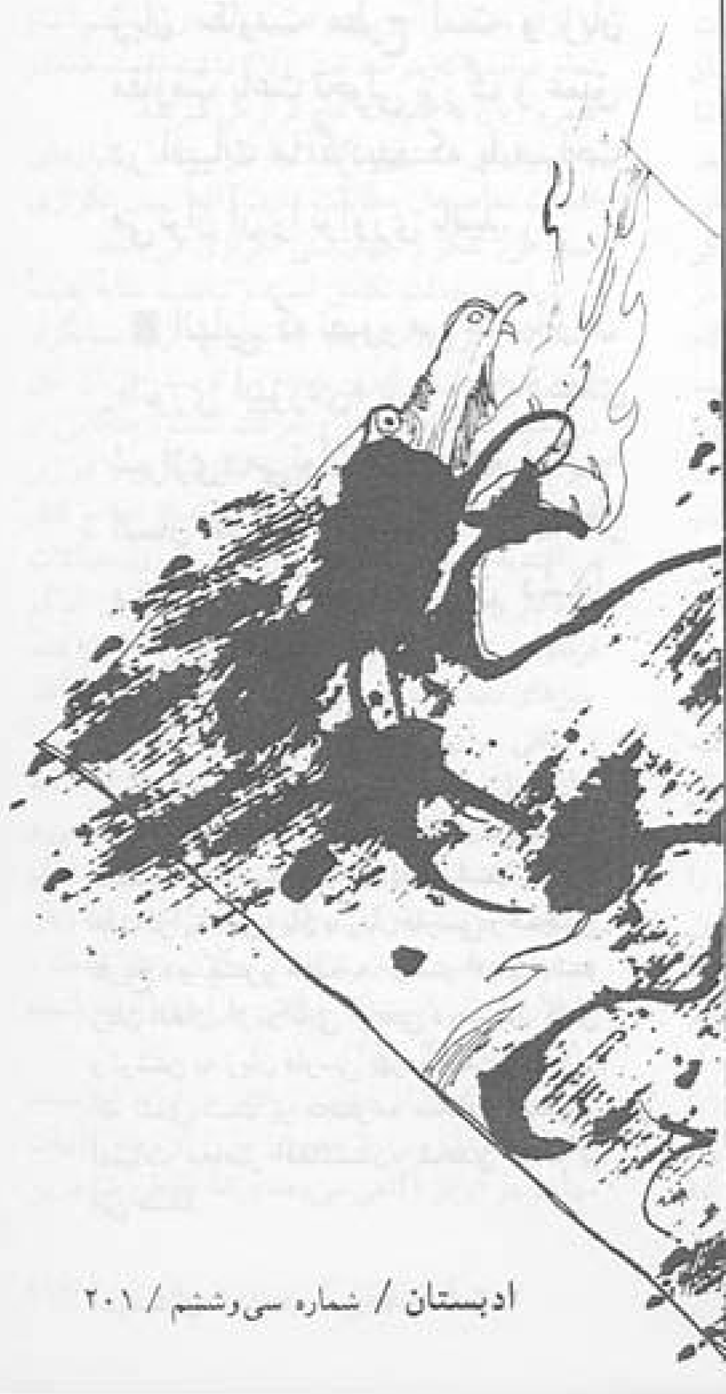
سوت بعدی قطرات شبنم را در سرزمین تهی لرزاند. قطارِ شبرو، در آتش و خشم، از روی پلی بر یك آبراه گذشت و در زمین سرد سمت شمال محو شد و دود سیاه و بخاری که به جای مانده بود، دقایقی پس از آن که قطار گذشته و برای همیشه رفته بود، در هوای رخوت انگیز پراکنده شد.

☐ پانوشتها

1 - The Dragon

2 - Stokely

3 - Fred



نیم‌نگاهی به ادبیات معاصر افغانستان

نقدی بر مجموعه مقالات سمینار ادبیات معاصر افغانستان

● عبدالله مؤمند

■ در ادبیات معاصر ما امروز بیشتر زبان مقاومت مطرح است و زبان مقاومت باعث تحولی بزرگ و عمیق در ادبیات ما گردیده که با صراحت می‌توان آن را نوآوری نامید.

■ آنهایی که تصور می‌کنند با زبان «انوری ابیوردی» یا با زبان «سعدی شیرازی» می‌توان درین عصر تجارب انسان عصر ما را تصویر کرد، به نظر من مقداری پذیرفتن آن دشوار می‌نماید.

اشاره

با آنکه زبان رسمی کشور دوست و همسایه، افغانستان، زبان پشتو است، اما به علت قرابت این زبان با زبان فارسی و همچنین تاریخ دو کشور همسایه، بیشتر ادبای پشتو زبان افغان، از توانایی خاصی در سخن گفتن و نوشتن به زبان فارسی بهره‌مندند. مقالهٔ زیر که نقدی است بر مجموعه مقالات «سمینار ادبیات معاصر افغانستان» شاهدی است بر این مدعا.

نثر سلیس و شیرین نویسنده افغانی، «عبدالله مؤمند»، هر خواننده فارسی زبان را بر آن می‌دارد که با خواندن این مقاله، آن را تا انتها پی گیرد. آشنایی با ادبیات معاصر افغانستان با توجه به نبردهای متعدد در این کشور، مطمح نظر تمام ادب‌دوستان و پارسی‌گویان در سراسر جهان خواهد بود. گرچه نوشتهٔ زیر تنها اشاره‌ای است بر ادبیات معاصر افغانستان.

مسلماً تفاوتهای اندکی در کاربرد لغات و حروف اضافه در این مقاله دیده می‌شود و از آن جمله‌اند: تأثیر مستقیم بالای ادبیات که منظور همان تأثیر مستقیم بر روی ادبیات است. همچنین استعمال نقاط به جای نکات، مسیر هنریت به جای مسیر هنر، پایین به جای پایان و...

همچنین مطالبی که به زبان پشتو نقل شده و از ترجمهٔ این موارد به زبان فارسی غفلت شده بود، با علامت نقطه‌چین داخل کروشه مشخص شده است.

چندی قبل کتاب ارزنده‌یی به نام «دافغانستان اوسنی ادبیات دسیمیناردمقالو مجموعه» را که از سوی، انجمن کلتوری [ادبیات] افغانستان چاپ شده، یکی از دوستان نهایت گرامی و ارجمند برایم هدیه داد. مقالات کتاب مذکور که از جانب عده‌یی از نویسنده گان و قلم به دستان خوب کشور عزیزما، افغانستان، به رشته تحریر درآمده، ارزشمند و درخور ستایش است.

این کتاب که با قطع و صحافت نهایت زیبا به چاپ رسیده، نمایانگر سلیقه خوب این انجمن است. در روی جلد این کتاب، تصویری از واقعیتهای عینی جامعه‌مان با مهارت، دقت و تحلیل عمیق از وضع و شرایط کنونی که انعکاس دهنده دردهای ملت ماست، ترسیم گردیده است.

در نخستین برخورد با این کتاب قلب هر انسان اندیشمند و با احساس جریحه‌دار گردیده و یك بار دیگر تصویری از ویرانیها، ظلم و بیدادگری جنایتکاران در ذهنش مجسم می گردد. این تصویر مادری را نشان می‌دهد که تمام هستی‌اش دراثر بمباردمان وحشیانهٔ جنایتکاران، به خاك و خون مبدل گردیده.

او درحالی که طفل معصومش را در آغوش پرمهر تنگ نشرده، با هزاران اضطراب، درد، و نفرت از انسانهای وحشی و بیرحم با دنیای افکارش که پریشان و از هم گسیخته است، بر روی جادهٔ پرپیچ و تاب سرنوشت گنگ گام برمی‌دارد و به سوی منزل ناآشنا رخت سفر بسته است.

اگر صفحات زرین تاریخ کشور آزاد و سربلندمان را ورق بزنیم و آن را به صورت دقیق به خوانش بگیریم به ساده گی درمی یابیم که کشور عزیز و دوستداشتنی ما، افغانستان، در درازنای زمانه‌ها همیشه مورد تجاوز بیگانگان قرار گرفته و آنها کوشیده اند کشور ما را به ویرانه مبدل نموده و تمام هستی ما را تاراج نمایند. و اما مردم آزادی دوست و قهرمان ما، در برابر متجاوزان و استعمارگران به خاطر حراست و پشتیبانی از سرزمین دوستداشتنی خود از هیچ نوع فداکاری، ازخود گذری و ایثاردریغ نورزیده، حتی با نثار گرانبهاترین چیز ـ که زنده گی است ـ از حاکمیت ملی و تمامیت ارضی کشور جانبازانه دفاع نموده اند. زنده گی در زیر سلطهٔ متجاوزان و جنایتکاران را به خود ننگ دانسته دست به قیام زده اند که اکنون همهٔ این کارنامه‌ها ثبت صفحات زرین تاریخ کشورمان گردیده و از نسلی به نسلی به مثابه میراث گرانبها منتقل میگردد.

شاعران و نویسنده گان آگاه و با احساس ما نیز از سده های دور تاکنون با درك عمیق رسالت وطنپرستانه خویش دوشادوش ملت، با سلاح اندیشه و قلم، علیه متجاوزان و استعمارگران به مبارزه پرداخته و نگذاشته‌اند داشته‌های گرانبهای فرهنگ و ادبیات‌مان را، بیگانه گان به یغما برده و به بیغوله نیستی درافگنند. نه تنها در حفظ و حراست آن تلاش نموده اند، بلکه درراه رشد، توسعه و گسترش آن نیز، گامهای مؤثری برداشته‌اند. بیمورد نخواهد بود اگر بگویم که اکنون ادبیات ما یکی از غنی‌ترین و پربارترین شاخه های ادبیات جهان را تشکیل می دهد.

* * *

مجموعهٔ مقالات سمینار ادبیات معاصر افغانستان را که به آن سخت دل بسته شده بودم، با دقت تمام سراپا مطالعه کردم. کتاب مذکور در شرایط کنونی کتابیست از هر حیث پیش بها و ارزشمند، زیرا ضروری است روی ادبیات معاصر خویش فکر بکنیم و آن را با دقت مورد ارزیابی و بررسی همه جانبه قرار دهیم، تا به کاستیها و کمبودهای خویش متوجه شده و در راه رفع نواقص گامهای استوار و مؤثر برداشته و پرنده افکارمان را به سوی افقهای روشن آن، به پرواز درآوریم.

□ این که گفته شود آثار ادبی باید کاملاً با زبان مردم ایجاد گردد، نمی‌تواند درست باشد به خاطری که آثار ادبی باید از موازین هنری برخوردار باشد، که خود هنر نیز زبان ادبیات را از زبان عادی متمایز می‌سازد.

اگر کارهای انجام شدهٔ خود را همیشه مورد ارزیابی نقادانه قرار ندهیم و درراه از بین بردن جهات منفی آن تلاش لازم به خرج ندهیم در حقیقت به خطا رفته‌ایم و نتوانسته‌ایم که فرهنگ و ادبیات‌مان را به بالنده‌گی برسانیم. ما نه تنها باید در مورد پیروزیها، موفقیتها و پیشرفتها بیندیشیم، بلکه به کاستیها و کمبودهای خود نیز ژرفتر بنگریم. درست و بجاست اگر بگویم که در ادبیات معاصرمان ابتکار، نوآوری و پیشرفتها تا حدی صورت گرفته ولی این را نباید نادیده انگاشت که نارساییها نیز وجود دارند.

تحولات، دگرگونیها و انقلابات در یك جامعه تأثیر مستقیم بالای ادبیات، فرهنگ و کلتور همان جامعه دارد. تجاوز مستقیم روسها و جنگ تحمیلی بیش از یك دهه که هنوز هم با ابعاد گسترده آن ادامه دارد، تأثیر مستقیم بالای ادبیات معاصر ما نموده است. در ادبیات معاصر ما امروز بیشتر زبان مقاومت مطرح است و زبان مقاومت باعث تحولی بزرگ و عمیق در ادبیات ما گردیده که با صراحت می‌توان آن را نوآوری نامید.

هدف از نوآوری و ابتکار در قسمت شعر معاصر همان اشعاریست که پیام نو و تازه را داراست و حکایتگر زمانی که ما در آن زنده گی می کنیم، تحولاتی که در عصر ما به وجود آمده و شاعر عصر آن را گام به گام تعقیب می‌کند و عطر زمان را به مشام خواننده می‌رساند تا وی از آن لذت ببرد. هدف از نوآوری، ترکیب نو، واژه های نو، کنایات، استعارات و تشبیهات نو در قالبهای مختلف شعر است، که شاعر با دراکیت و تحلیل عمیق از وضع و شرایطی که در آن زنده گی می‌کند به خواننده عرضه می‌دارد. مثلا وقتی شاعر عصر ما می بیند که سرزمین دوستداشتنی‌اش مورد تجاوز نیروهای اجنبی قرار گرفته و جنگ تحمیلی ملتش را به خاك و خون کشیده قلم برمی‌دارد و علیه متجاوزان دوشادوش ملتش به مقاومت می پردازد. پیکر به خون عجین شدهٔ میهن را، درد هم میهنانش را با گوشت و پوست و استخوان احساس می کند و آن را هنرمندانه به زبان شعر می نویسد، معلوم می شود که این شاعر با احساس مسؤولیت و درك رسالت تاریخی با ملت و عصر، همگام بوده است. این که گفتیم نارساییها، این نکته متوجه آن عده از شاعران است که جسماً در عصر ما و روحاً در قرنهای گذشته ـ با شعرهای شان ـ زنده گی می کنند. با صراحت می توان گفت که آنها از عصر ما هستند ولی در عصر ما نیستند، زیرا ترکیب واژه‌ها، استعارات و تشبیهاتی که آنها به کار می برند کاملا تکراری، کهنه و از کار افتاده است. اگر به سده های پیشین به دقت بنگریم و اشعار شعرای قرنهای گذشته را مورد مطالعه قرار دهیم به ساده گی درمی یابیم که این گونه شاعر با ما نیست. به گونه مثال اگر شاعری قلم برمی‌دارد و در شعر مقاومت از تیر، کمان، شمشیر و غیره آلاتی که در جنگهای معاصر مورد استعمال ندارد، استفاده می کند دیگر با مقتضیات زمان موافق نیست. عده یی که در هر قدم پا به روی پل گذشته‌گان می گذارند و از خود نمی‌توانند ابتکار به عمل آورند و یا نمیخواهند ابتکار نمایند، با تقلیدهای کورکورانه و ناپسند خود که خصیصهٔ شاعر معاصر نیست با شیوهٔ ایجادگری خویش هیچ‌گاهی نمی‌توانند سهم بارز در تکامل ادبیات ما ایفا نمایند. چنان که محترم محمد اکبر عشیق در مقاله‌یی تحت عنوان «نظری بر ادبیات مهاجر در ایران» می نویسد: «وقتی که زبان شاعر تکراریست، جهان‌بینی او مسلم تکراری خواهد بود. آنهایی که تصور می‌کنند با زبان «انوری ابیوردی» یا بازبان «سعدی شیرازی» می‌توان درین عصر تجارب انسان عصر ما را تصویر کرد، به نظر من مقداری پذیرفتن آن دشوار می‌نماید.» و به ادامه همین مقاله می نویسد: «همهٔ خلاقیتهای ادبی جهان تنها و تنها در حوزه «زبان» است و عوامل اقتصادی عواملی هستند که آن را تغییر می‌دهند. آن سخن «وتیگنشتاین» را از یاد نبرید که گفت: «معدودیت زبان من معدودیت جهان من است» یعنی هرکس هرمقدار گسترش زبانی داشته باشد به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیعتریست. زبان چیزی بسیار پیچیده است که ما تنها صرف و نحو و واژه‌گان را از آن به یاد می آوریم، درصورتی که درین چشم انداز تمام عواملی که بتوانند نقش دلال داشته باشند همه در قلمرو زبان به صورت عام قرار می گیرند».

حرفهای «عشیق» کاملا با خواسته‌ها و نیازهای ادبیات معاصرمان مطابقت دارد. واقعاً زبان تکراری مبین طرز تفکر و جهان‌بینی تکراری می باشد.

زبان در حالت تکامل است و نباید به مثابهٔ پدیدهٔ ایستا بدان برخورد نماییم. چنانچه جمالزاده بنیانگزار قصه کوتاه فارسی درین زمینه می نویسد: «زبان مثل دریاست که مدام در سیر و حرکت است و هنگامی از سواحل عالم فکر دور شده و ساحل دیگری را در زیر امواج خود می کشد و هرآن چیزی که از امواج کنار می افتد به تدریج خشك شده و ازمیان می رود. خیالات و افکار و کلمات و لغات هم به همین طریق کم کم فراموش شده و از میان می‌روند. زبان هم مثل همه چیزهای دنیا می باشد. هر قرنی مقداری از آن می کاهد و مبلغی برآن می افزاید. قانون دنیا چنین است و چاره پذیر نیست و بیهوده نباید در صدد بود که قیافهٔ متحرك زبان را به شکل مخصوص ثابت نمود. سعی و کوشش به شوعاهای ادبی که به آفتاب زبان حکم میکنند که بایست به کلی باطل و بی ثمر است، چه زبان هم مثل آفتاب است و توقف و سکون بردار نیست و فقط آن گاه می ایستد که حیاتش سرآمده و مرده باشد» (۱، ص ص ۲۴ ـ ۲۵).

مقالهٔ عشیق از جهات زیادی می‌تواند ارزشمند ارزیابی گردد، زیرا تا حدودی ما را از وضع ادبیات مهاجر در ایران آگاهی می‌دهد و اما نقاطی نیز درین

مقاله وجود دارند که لازم است روی آن دقت صورت گیرد، به گونه مثال انتقاداتی که درین مقاله براستاد خلیل الله خلیلی وارد آمده به عقیده من بیش از اندازه است. زیرا تا جایی که دیده می‌شود استاد خلیلی از جملهٔ شاعرانی است که باید بلند ارزیابی گردد. چنان که از اشعار وی استنباط می گردد، موصوف به مثابه یك شاعر مبتکر در روند ایجادگری ادبی خویش مبتکرانه عمل نموده و آثار بلند از خود در تاریخ ادبیات‌مان به یادگار گذاشته است.

ما نمی‌گوییم که اشعار استاد خلیلی کاملاً از کاستیها عاریست، اذعان باید کرد که اگر احیاناً کاستیهایی وجود داشته باشد نهایت اندك است و در مقایسه با خوبیها و برجسته‌گیها کاملاً ناچیز است. لازم بود که لبهٔ تیز انتقادات محترم عشیق بیش از آنکه به سوی استاد خلیلی باشد جانب عده دیگری که در مقایسه با استاد خلیلی شاگرد نوآموزی بیش نیستند و محترم عشیق آنان را در عرصهٔ شاعری همطراز استاد خلیلی قلمداد نموده اند، می‌بود. و هکذا محترم عشیق می نویسد: «اگر از شاعرانی همچون خلیلی که بیشتر به سبك خراسانی و پژواك و طبیبی که به سبك هندی گرایش دارند توقع داشته باشیم که زبان و تجربه نو داشته باشند توقع ما بیهوده است». درین جا نیز اندك عجولانه قضاوت شده است. این گونه قضاوت در مورد شعرایی چون خلیلی و پژواك نمی تواند قابل قبول باشد. چه خلیلی و پژواك در نوآوریهای ادبی در شعر هیچ گونه کمی از خود نشان نداده اند. آنان نه تنها از جمله شاعران خوب ما هستند، که از پیشتازان شعر معاصر ما نیز محسوب می گردند. و این گفته که آنان فقط در عصر غزنویها و یا در چارچوب سبك خراسانی و یا هندی محصور مانده‌اند و نمی‌توانند ابتکار کنند و یا این که آنان ابتکار نکرده‌اند حرفی به جا و قضاوت‌ی سالم نمی‌تواند باشد. به گونه مثال وقتی خلیلی می‌سراید:

گویید به نوروز که امسال نیاید
در کشور خونین کفنان ره نگشاید
بلبل به چمن نغمهٔ شادی نسراید
ماتمزده گان را لب پرخنده نشاید
خون میدمد از خاك شهیدان وطن وای
ای وای وطن وای (۳، ص ۹۶)

هویدا میگردد که خلیلی نه تنها در سرایش شعرعنان ابتکار را به دست دارد و نوآوری می کند بلکه با تجارب شخصی خود خصوصیات زمانی خود را با الفاظ شاعرانه به بیان میکشد. درین جا خلیلی از ویژه گیهای زمانی خود داد سخن می‌دهد و بیدادهایی را که بر ملتش روا داشته شده است انعکاس می‌دهد، و یا زمانی که می گوید:

وطن، آمد بهار اما نبینم گل به دامانت
نیاید نغمهٔ شادی زمرغان غزل خوانت
به جای موج، خون می‌جوشد از انهار خندانت
به جای لاله، روید داغ از طرف بیابانت
نسیم امروز با بلبل حدیث عشق سرکرده
مگر وقت سحر بگذشته از خاك شهیدانت
چه شد کز پرتو خورشید بوی مرگ می‌آید
یقین دارم که تابیده به شهرستان ویرانت
غریو شیر می‌آید به جای نغمهٔ مرغان
مگر آتش زده صیاد ظالم در نیستانت
وطن ای مأمن ما مادر ما آشیان ما
بهار آرزوی ما بهشت جاودان ما
(۳، ص ۸۰)

به اثبات می رسد که خلیلی به آنچه که در پیرامونش می گذشته بی‌توجه نبوده وهکذا آن چنان که محترم عشیق تعبیر نموده اند خلیلی باروند ادبیات معاصر بیگانه نبوده است. هم‌چنان این گفتهٔ محترم عشیق که در همهٔ عمرش خلیلی غرق در سبك خراسانی بوده و تا پایان عمرش در عصر غزنویان می‌زیسته نیز اندکی غیرواقعی می نماید. عشیق در مورد خلیلی و پژواك هم از دیدگاه شکل و هم از دیدگاه محتوی، شعرشان را به ارزیابی گرفته است. صرف نظر از محتوی، اگر شعر خلیلی را از دیدگاه شکلي آن مورد ارزیابی قرار بدهیم درمی‌یابیم که خلیلی در اوان جوانی اش نیز شاعر کم پایه نبوده است. چنانچه درین سروده اش می نگریم:

ناله به دل شد گره راه نیستان کجاست؟
خانه قفس شد به من، طرف بیابان کجاست؟
(۴، ص ۲۷)

و:

در تف این بادیه سوخت سراپاتنم
مزرعم آتش گرفت، نم نم باران کجاست؟
(۴، ص ۲۷)

درین جا هم ترکیبات زیباست و هم شعر از لحاظ تکنیك پخته است. و هم چنان همه گفته‌های عشیق در مورد پژواك نیز صدق نمی نماید، به ویژه این گفته که «اگر ما توقع نماییم پژواك تجربه نوی داشته باشد بیهوده است» نیز چندان واقعبینانه نیست. چه هر انسانی میتواند تجارب نوی داشته باشد به ویژه شاعران. و این سرودهٔ پژواك که می گوید:

از من به جوان گوی که آزادی شعاریست
کز دست من افتاد تو بردار علم را
(۲، ص ۵۹)

یا:

من آن جراغ امیدم که نادمیده سحر
نسیم حادثه خاموش کرده است مرا
(۲، ص ۶۳)

و یا:

داوطن دکومی پیغلی تور اوربل دی
چی بادنه یی لاوهلی تارومارشی
(۲، ص ۵۷)

تا حدی گفته‌های محترم عشیق را نفی مینماید.

هم‌چنان درین کتاب مقاله‌یی از محترم عبدالرؤوف راصع زیر عنوان «مطالعه نثر داستانی دری در ادبیات جهادی» به چاپ رسیده است. درین مقاله روی نثر داستانی و مشخصات داستان کوتاه صحبتهایی صورت گرفته که در ذات خود با ارزش است. بی جا نخواهد بود قسمتی از این نوشته را در مورد داستان کوتاه درین جا نقل کنیم: «داستان کوتاه پدیده‌بیست ادبی که شخصیتها و آدمهای آن درگیر با حوادث و یا حادثه‌یی نمایانده می‌شوند، که ممکن است جسمی باشد و یا ذهنی. به این ترتیب داستان کوتاه مانند دیگر انواع ادبی چون شعر، نمایشنامه، فلمنامه و طنز رابطه و پیوند ناگسستنی بازنده‌گی عینی و واقعی دارد و میان موضوع شخصیتهای داستانی و خواننده رابطه مستقیم برقرار می کند».

مقالهٔ محترم راصع تا حد کافی در مورد نثر داستانی دری و ویژه گیهای یك داستان کوتاه معلومات ارائه می کند، که در ذات خود آموزنده است، به ویژه برای جوانان و برای آنانی که تازه به دنیای داستان نویسی روی آورده‌اند مي‌تواند تا جایی راهنمای خوب محسوب گردد. مثلا وقتی که در مورد ابعاد پرورش شخصیت آدمهای داستانهای جهادی می نویسد:

«شخصیت را مي توان عاملی پنداشت که تمامیت داستان بر محور آن می‌چرخد. به این دلیل که در زنده گی و نیز در هر داستانی دگرگون شدن شخصیت است که در مجموع موجب دگرگون شدن حوادث و رخدادها، جدالها و سایر عوامل می گردد.

گرچه در داستان آدمها شبه، آدمها هستند، عملها و حوادث شبه، عمل و حادثه و زنده گی شبه، زنده گی و نه خود آدم، خود عمل، خود حادثه و خود زنده گی در عینیت آن ولی خواننده‌های داستان دراثر تلفیق چند جانبهٔ احساس این آدمها با حوادث و رخدادهایی که ممکن است پراگنده و دوراز هم قرار داشته و وقوع یافته باشند و تلفیق جهات عاطفی شخصیتها چنان به عینیت آن نزدیك می گردد که گویی در یك اجتماع واقعی زنده گی می کنند. با آدمها و رخدادهاي واقعی سروکار دارد و یا در نهانخانهٔ ذهن خود اجتماع هماهنگ را تجربه می کنند».

و به ادامه می‌نویسد: «هر شخصیت موجودیت خود را از سه نیروی اساسی برمی گیرد: ۱ ـ ریشه های بیولوژیکی و یا وراثت، ۲ ـ محیط خانواده، ۳ ـ محیط اجتماع و یا جامعه.

هر انسان در مرحلهٔ نخست به علت متفاوت بودن «ژن»هایش از تمام افراد بشر دارای شخصیت و موقعیت خاص به خودش می گردد. در مرحلهٔ دوم که می توان آن را مرحله رواني گفت، انسان درپی دریافت میکانیزم دفاعی نیرومندیست که بتواند از منکوب شدن غرایزش در برابر چیزهایی که از بیرون خواه در سطح خانواده و خواه در سطح اجتماع بر او تحمیل می گردد جلوگیری کند. در مرحله سوم این شخصیت هویت می‌یابد، مشخصات فردی او شکل می گیرد، و برای خود قالب معین می‌یابد، و با توجه به این که در داستان شخصیت افراد در محیط خانواده و اجتماع مورد بررسی قرار می گیرد و تحلیل می گردد، درواقع نویسنده نیز درپی نشاندادن هویت اصلی آدمهاست، پس می‌توان گفت انگیزه‌های مشترك در عوامل خانواده‌گی اجتماعی به آدمهای قصه‌های جهادی خصوصیت تیپیك و به گونهٔ یك طبقه مشخص داده است، البته نه آن طور که در تعاریف کلیدی به معنای اخص آن در تیپ داستاني آمده است.»

درهمین مقاله تعدادی از داستانهای جهادی قسماً به نقد کشیده شده است که در مورد موجودیت عنصر توصیف که از عناصر اساسی داستان به حساب می‌آید مکث صورت گرفته که به نظر نگارنده این سطور ابراز نظر محترم راصع درین زمینه نیز تا جایی به جا می‌باشد. مقداری از توصیفهایی را که ایشان از داستانهای مذکور انتخاب نموده اند به گونه مثال درین جا ذکر می نماییم:

«... روسها هنوز از ترس جان، هزاران گلوله آتش می کردند و مخصوصا خمپاره‌های آتشزای روس جامهٔ زربفت از شراره‌های طلایی رنگ بر قامت برهنهٔ درختان پاییزی می‌دوخت».

«... نبرد سختی در زیر آسمان ابرآلود و پررعد و برق درگرفت. از یك طرف برق به خرمن ابرهای قیرگون آتش مي‌زد و درپی آن رعد کوهستان را تکان می‌داد و آن گاه آبشاران باران تند و بی‌امان از آسمان فرود می‌آمد و از سوی دیگر شعله‌های ارغوانی آتش به

آسمان سرمی کشید واخگرهای پرندهٔ گلوله‌ها درپی هم و در فضای شب بارانی شهاب وار خطوط زرین می‌کشیدند».

«... باد شاخه‌های خزانزدهٔ درخت را تکان می‌داد و چشمان انور از لابه‌لای شاخسار درخت بیقرار به آسمان آبی و پاره‌های سیمگون ابر که چون توده‌های پنبه در زیر باد در پهنهٔ گنبدها بود می‌دویدند خیره شده بود...»

«این وقت دیگر سپیده تازه دامن شب را دریده بود و خوناب شفق براندام سیمین کهسار برف پوش می‌لغزید».

به نظر نگارنده این سطور، کاستیهایی نیز در نوشتهٔ محترم «راصع» به چشم می‌خورد که ذیلا آن را برمی شماریم. عنوان مقالهٔ محترم راصع «مطالعه نثر داستانی دری در ادبیات جهادی» قرار داده شده است، و خواننده این طور برداشت می کند که در نوشتهٔ مذکور روی همه ابعاد نثر داستانی دری در ادبیات جهادی بحث صورت گرفته، درحالی که چنین نیست و نوشته مذکور برخلاف آنچه را که در عنوان در ذهن خواننده ترسیم می نماید در محدودهٔ ناچیز حرکت نموده و فقط گوشه یی از نثر داستانی دری در ادبیات جهادی را مورد بررسی قرار داده است. از آن جایی که عنوان در ترسیم خمیرهٔ یك مضمون، یك مطلب و غیره... در ذهن خواننده اهمیت به سزا دارد لازم است که در انتخاب عنوان دقت کافی صورت گیرد، که متأسفانه درین مقاله در انتخاب عنوان دقت کافی و لازم صورت نگرفته و عنوان در محدودهٔ وسیعتری از خود نوشته حرکت نموده است.

به عقیدهٔ من اگر عنوان مقالهٔ مذکور «نگاهی به نثر داستانی دری در ادبیات جهادی» انتخاب می شد بهتر می‌بود. نکتهٔ دیگری که باید بدان اشاره گردد اینست که نویسنده مقاله «نثر داستانی دری در ادبیات جهادی» روی مثالها و تأکیدات نویسنده‌های غرب اتکا نموده است و هیچ گونه تماس با نوشته‌ها و نقطه نظرات نویسنده‌های فارسی به منظور تقویه گفتار خویش برقرار نمی نماید که این نوع برخورد در ذات خود از خودبیگانه گی موصوف را به نمایش می گذارد. به گونه مثال: در پهلوی آنکه نویسندهٔ مذکور از «گوگول» نویسنده روسی، «ادگارآلن پو»، ایروینگ و غیره... نام می برد لازم بود که از هدایت، آل احمد و جمال زاده نیز نام برده می شد و از نحوهٔ کار آنان نیز که از بنیانگزاران داستان کوتاه فارسی اند یادی می شد. هم‌چنان آن گونه که گفته آمدیم محترم راصع برخلاف عنوان که برای نوشته‌شان انتخاب نموده فقط بخش محدود از نثر داستانی دری در ادبیات جهادی را به ارزیابی گرفته‌اند که بررسی مذکور نیز در چارچوب دوسه جریده و یا مجله یی که در خارج پاکستان به نشر می‌رسند، محصور مانده و فقط یکی دو داستانی را از مجله سپیدی که در پشاور منتشر می گردد بررسی نموده است، که این خود نیز از کاستیهای مقالهٔ مذکور به حساب می آید. لازم بود در پهلوی داستانهایی مذکور، به نوشته‌ها و داستانهایی که در سایر مجلات، جراید و مجموعه‌های داستانی که در محیط مهاجرت در پشاور به نشر رسیده اند نیز عطف توجه می شد و محترم راصع جراید و مجلات جهادی را نیز از نظر به دور نمی‌داشت و داستانهایی را که در جراید و مجلات مذکور به نشر رسیده به ارزیابی می گرفت.

در همین کتاب مقاله‌یی تحت عنوان «د پشتو جهادي شاعری ته یوه انتقادي کتنه»، از محترم سعدالدین شپون، نیز درج شده است. با اندك توجه در مقاله مذکور می توان دریافت که عنوان مقاله با محتوای آن سازگار نیست. درین‌جا نیز عنوان به مراتب بزرگتر از خود مقاله انتخاب شده است. درین مقاله، با آنکه روی ابعاد شاعری پشتو به گونهٔ اندك بحث شده است اما، به هیچ وجه حتی در سطح همین عنوان هم کافی نیست. نکته دیگری که باید روی آن مکث صورت گیرد، اتکای نویسنده مذکور روی دلایل «استاد ژواك» در مورد انگیزه‌های شاعری و ایجادگری فردوسی حماسه سرای بزرگ است. درین‌جا نویسنده از زبان «ژواك» نقل می کند: [...]

سخن در مورد «فرخی» که برای صله به مدح شاهان پرداخته و شاعری کرده شاید تا حدی درست باشد آن هم نه به گونهٔ قطع چه فرخی سیستانی قبل از آنکه به دربار شاهان غزنوی راه یابد نیز شاعر بوده، اما این حرف در مورد «فردوسی» کاملا بی‌پایه است. و این تصور که «فردوسی» به خاطر به دست آوردن صله شـهـکـار بـزرگی چـون شـاهـنـامـه را پدید آورده دقیق نمی تواند باشد. چه شاعری که صرفاً به خاطر به دست آوردن مادیات به سرایش بپردازد هیچ گاهی قادر نیست که شهکاری چنان با عظمت را که در طلایه ادبیات دنیا درخشش جاودانه دارد و از شهکارهای بزرگ ادبی دنیا محسوب میگردد، پدید آورد.

در صفحه ۱۰۴ این کتاب، در قسمت بحث پیرامون مقاله محترم محمد صدیق پسرلی، آقای شپون چنین ابراز نظر نموده است: [...].

برداشت شپون صاحب درین زمینه نیز در خور تأمل است. برای آنکه ادبیات در ارتقای سطح فرهنگی جامعه نقش ارزنده یی را داراست و لازم است هرچه بیشتر در راستای تکامل ادبیات و ارتقای ان در سطوح بالا تلاش صورت گیرد. و اگر قرار باشد که ادبیات در سطح نازل ایجاد شود، آثار ادبی از مسیر هنریت منحرف میشود و به ابتذال می گراید. این که گفته شود آثار ادبی باید کاملا با زبان مردم ایجاد گردد، نمی تواند درست باشد به خاطری که آثار ادبی باید از موازین هنری برخوردار باشد، که خود هنر نیز زبان ادبیات را از زبان عادی متمایز می سازد.

محترم موج نیز در این زمینه ابراز نظر نموده است که قسمتی از ان را درین‌جا نقل میکنیم: «می‌خواستم در رابطه به شعر چند نکته عرض کنم، اما پیش از آن یك مثال کوچك می‌دهم، ما که در اطراف درس خوانده بودیم، تا صنف ۱۲، سطح دانش ما بسیار پایان بود، مثلا اگر ما پوهنتون را صدفیصد بگیریم، سطح دانش ما پنجاه و یا شصت بود. وقتی که به پوهنتون آمدیم، سطح به صد بود ما بودیم به پنجاه. باید پله‌های دیگری را طی میکردیم تا به صد میرسیدیم، و ما این مکلفیت را داشتیم تا سطح دانش خود را بالا ببریم به صد، نه استاد پوهنتون این مکلفیت را داشت که تدریس خود را پایان بیاورد به سطح دانش ما.

بناء شعر باید درست گفته شود. شعر باید به سطح خودش گفته شود، اگر شعر به سطح پائین گفته شود، ما چیزهایی را که می‌گوییم مثلا: استعاره، کنایه، سمبول... اگر ما اینها را در شعر داخل نکنیم، ما بگوییم که شعر را باید عام بفهمد، وقتی که ما سمبول داخل می کنیم، استعاره و کنایه داخل می کنیم، دیگر صنایع بدیعی و بیان را داخل می کنیم، درین صورت از سطح دانش عام یك کمی بالا می‌رود».

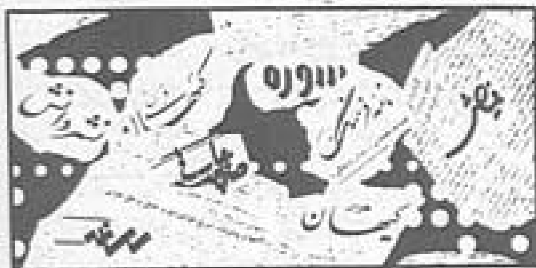
در این مورد محترم محمد صدیق پسرلی نیز ابراز نظر نموده اند که نقل آن درین جا بیمورد نخواهد بود: [...]

درین کتاب مقاله‌یی نیز از محترم میرویس موج تحت عنوان «جهاد و شعر مقاومت» به نشر رسیده که قسمتی از آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم. در بخشی از مقالهٔ مذکور آمده است: «شعر و اجتماع و پدیده‌های اجتماع در درازنای سده‌ها همواره یکی بر دیگری اثر داشته و از یك دیگر تاثیر پذیرفته اند. شعر دری نیز اززمان پیدایی آن تا امروز در مقطعهای زمانی خاص ازدیگرگونیهای اجتماعی متأثر شده و یا سبب تغییرات در جامعه پیرامون خویش گردیده است. در کشورهای دری زبان و به خصوص افغانستان، شاعران متعهد و آگاه همیشه رسالت خویش را در برابر مردم و جامعه چنان که بایسته است به سررسانده و پا به پای زمان از چگونه گی حوادث آن روزگار سخن گفته اند».

محترم موج در مقالهٔ خویش از شعر مقاومت و ویژه گیهای آن سخن رانده است که درخور اهمیت است. اما نقطه یی که باید در آن دقت صورت گیرد این است که در مقاله مذکور تنها پیرامون همه ابعاد شعر مقاومت صحبت به عمل نیامده بلکه در یك بعد فقط در کانال شعر استاد خلیلی محدود شده است. چنانچه قبلاً اشاره کردیم استاد خلیلی از شعرای بزرگ معاصر است، که نظیر وی کمتر در میان شعرای ما دیده میشود اما این بدان معنی نیست که ما در عرصه شاعری به خصوص شعر مقاومت تنها استاد خلیلی را داشته‌ایم. خلیلی به جاي خود محترم است و یاد ایشان در مقالهٔ مذکور نیز کاملا به جا و منطقی است. اما لازم بود که در پهلوی استاد خلیلی از شعرای دیگری که در عرصهٔ شعر مقاومت خدمات شایسته را انجام داده اند نیز نام برده می شد و یا حداقل شعرشان مورد ارزیابی قرار می گرفت، که متأسفانه در مقاله مذکور چنان چیزی به چشم نمی خورد، به گونه مثال لازم بود از شعرایی چون استاد آیینه و محترم پژواك نیز نام برده می‌شد، چه شعرای مذکور از جمله شاعران خوب کشور ما بوده و عمرها درین زمینه زحمت کشیده‌اند و در عرصه ادبیات به ویژه شعر مقاومت خواهی نخواهی مطرح می باشند، که فروگذاشت از این امر چشم پوشی بر حقایق محسوب میگردد، و در چنین نوشته‌هایی لازم است از آنان نیز نام برده شود.

هم‌چنان درین کتاب مقالاتی از نویسنده‌گان محترم هریك، سباوون مومند، سید محی الدین هاشمی، افضل شیرزاد، فضل ولی ناگار، محمد صدیق پسرلی، استاد آیینه، محمد عارف غروال، زرین انځور، حکیم تنیوال، حبیب الله رفیع و محمد آصف صمیم به چاپ رسیده که هرکدام آن به جای خود ارزشمند می باشد. از آنجایی که تدویر چنین سیمینارها و به راه اندازی کنفرانسهایی ازین دست در تکامل ادبیات و شکوفایی آثار ادبی، نقش عمده یی را ایفا می نماید، امیدواریم که در آینده‌ها نیز سیمینارها و نشستها، محافل و کنفرانسهایی از این نوع داشته باشیم.

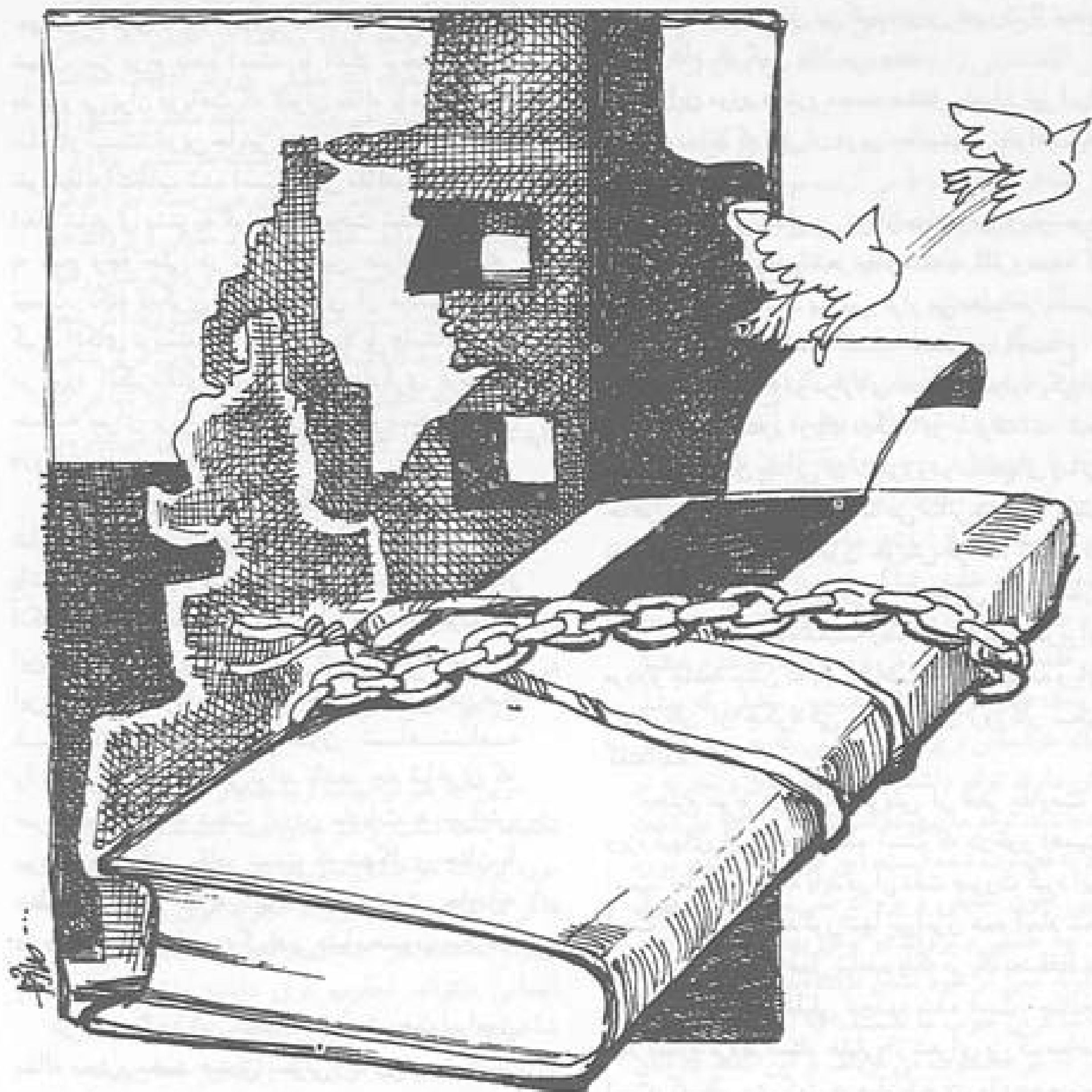
□ به نقل از «خبلواکی» (نشریهٔ اتحادیهٔ نویسندگان افغانستان آزاد) ـ شمارهٔ دوم ـ سال هفتم



از مطبوعات دیگر...

شاهکارهای کشف شده در آرشیو «ک.گ.ب»

■ سرجو تروبینا
□ قهرمان نورائی



ادبی زیرزمینهای لوبیانکا را می کاود. اولین کشف او رمان آندری پلاتونوف و نامهٔ تولستوی است.

نامهٔ لئون تولستوی، رمان ناتمام آندری پلاتونوف، خاطرات میخاییل بولگاکف، یادداشتهایی که ایزاك بابل اندکی پیش از مرگش به یادگار گذاشته است و دفتر شعر نیکولای کلیبوف از جمله آثاری است که گمان می‌رفت مفقود شده باشد. این آثار متعدد در آرشیو ک.گ.ب به دست فراموشی سپرده شده بود و قصد داشتند در آیندهٔ نزدیك، كل آنها را در روسیه چاپ کنند. این مجموعه بخش پنهان و سری ادبیات شوروی است که اثری از آنها در آرشیوهای «کتابخانهٔ لنین» و یا کتابخانه‌های خصوصی وارثان این نویسندگان وجود ندارد، بلکه در اتاقهای سرّی ک.گ.ب بخوبی بایگانی شده است. حادثه جای تأسف است! باری در طول دیکتاتوری هفتاد ساله، خصوصاً در سالهای ترور و وحشت استالینی، بیش از ۲ هزار نویسنده دستگیر و حداقل ۱۵۰۰ تن از آنان در زندانها و اردوگاهها کشته شدند. مأمورین هنگام دستگیری نویسنده و تفتیش منزلش دستنوشته‌ها راضبط کرده و به آرشیوهای لوبیانکا، ساختمان سمت چپ ان.کا.وی.دی (کا.گ.ب سالهای سی) ـ مشرف بر میدان درزژینسکی ـ منتقل می کرده‌اند، و دستنوشته‌ها پس از طبقه‌بندی کامل در آنجا نگهداری می‌شده‌اند. در پایان بازجویی روی پروندهٔ هر نویسنده، نام وی و اثر او نوشته می‌شد و عبارت جالب توجه «فوق سری، بایگانی شود» بر آن نقش می‌بست.

دستیابی به این آثار کار دشواری بود، به همین دلیل کمیسیونی در اتحادیهٔ نویسندگان تشکیل شد و اعضای کمیسیون دربارهٔ چگونگی کار بحث و گفت‌وگو کردند. پس از کسب اجازه ازمقامات ذیصلاح، کمیسیون جست‌وجوی آثار نویسندگان مظلوم تشکیل شد. از دو سال پیش تا امروز مردی با صورت گرد و موهای خاکستری، هفته‌ای دو بار از دروازهٔ شوم لوبیانکا می گذرد، و به داخل ساختمان می‌رود. این عضو کمیسیون، ویتالی شنتالینسکی است، شاعر، نویسنده و روزنامه‌نگاری توانا، که هم اکنون مسئولیت کشف آثار ادبی را به عهده دارد. نتیجهٔ فعالیت او ماهی یکبار در هفته‌نامهٔ گلاسنوست اوگونیوك درج می‌شود. مجلهٔ پانوراما (Panorama) چاپ ایتالیا گفت‌وگویی با وی انجام داده است که در زیر می‌خوانیم.

● فکر جست و جوی آرشیوهای کا.گ.ب چگونه به میان آمد؟

ـ سه سال پیش گروهی از مؤلفین پیشنهاد تشکیل کمیسیونی برای کشف و بازیابی آثار ادبی ناشناخته، چه آنهایی که در آرشیوهای مخفی و چه آنهایی که درنزد افراد به طور سری نگهداری می شده‌اند، به اتحادیهٔ نویسندگان ارائه دادند.

هدف از این کار کشف دو دسته ازآثار بود: آثار بعد از به سررسیدن دهه های «ساميزدات» (که در آن دوره پلی کپی دستنوشته‌ها مخفیانه پخش می شده است) و «تیتزدات» (که در آن دهه‌ها آثار چاپ نشدهٔ آرشیوهای کا.گ.ب و یا کتابخانه‌های خصوصی شهروندان محافظت می شد).

● آیا کسب مجوز ورود به این آرشیوها مشکل بود؟

ـ بله خیلی مشکل بود. اشکال این بود که نه کسی به ما «نه» می گفت و نه کسی دست ما را می گرفت.

کارمندان اتحادیهٔ نویسندگان و نه نویسندگان برجسته، چرا که کشف این آثار ممکن بود اسباب دردسر شود.

● می گویند شما بیانیهٔ برخی نویسندگان علیه نویسنده‌ای دیگر را هم یافته‌اید؟

ـ بله، مثلاً در پروندهٔ شاعر روسی اوسیپ مندلشتام اعلامیه‌ای علیه او به قلم ولادیمیر استاوسکی، رئیس اتحادیهٔ نویسندگان آن زمان و نیز به امضای نویسندهٔ معروف پیوتر پاولنکو وجود دارد که طی آن استاوسکی از رئیس ان.کا.وی.دی خواسته است تا مندلشتام را بازداشت کند، زیرا ـ به قول آنها ـ مندلشتام شخصیتی خطرناك است که شعرهای او نه فقط به درد نمی‌خورد بلکه کهنه است و از آنها بوی بد «پاسترناك» می‌آید.

● درمیان آثار کشف شده رمان ناتمام و چاپ نشدهٔ از دهکده‌ای درخاطر آیندگان نوشتهٔ پیوتر پاولنکو نیز به چشم می‌خورد، چگونه به وجود چنین اثر با ارزشی پی بردید؟

ـ مشغول کاوش در لوبیانکا بودم، افسری از من پرسید: «به پلاتونوف علاقه داری؟»

با شنیدن این سؤال شگفت‌زده شدم، چون پلاتونوف هرگز دستگیر نشده بود و فقط پسرش را ظاهراً آزار داده بودند، ممکن نبود که از او اثری در کا.گ.ب موجود باشد. جواب دادم: «بله، خیلی زیاد». سپس پرونده‌ای به دستم دادند که روی آن نوشته شده بود: «کارهای منتشر نشدهٔ آندری پلاتونوف که در جریان تفتیش منزلش در سال ۱۹۳۳ ضبط شد.» پرونده را وارسی کردم و پیش ازهر چیز چشمم به کارت اطلاعاتی ان.کا.وی.دی، حاوی ارزیابی سازمان از نویسنده افتاد. علاوه بر آن، در پرونده برخی از دستنوشته‌های نویسنده موجود بود. سپس مجلدی را با عنوان «تکنیچکسی رمان» [رمان تکنیکی] پیدا کردم. هرگز قبلاً اسم چنین اثری به گوشم نخورده بود. از کتاب فتوکپی گرفتم و مصمم بودم آن را دقیقاً بررسی کنم. سرانجام متوجه شدم که قسمت عمدهٔ رمانی ناتمام و منتشر نشده است. رمانی است با نثری سنگین، اما زیبا. از اوضاع عصر ما حکایت دارد و با چند سؤال خاتمه می‌یابد: «کو آن آزادی؟ دور دور، آن سوی تل عظیم قربانیان*

● به نوشته‌های اشخاص سرشناس دیگری هم دست یافته‌اید؟

ـ بله، لئون تولستوی. یکی از نامه‌های لئون تولستوی را کشف کرده‌ایم.

● نامهٔ لئون تولستوی؟ ایشان که ۷ سال قبل از انقلاب اکتبر درگذشته بود! کاغذهای یك نویسندهٔ مرده در آرشیو کا.گ.ب بایگانی شده بود؟

ـ نامه‌ای منتشر نشده به تاریخ ۱۴ دسامبر ۱۹۰۹ (یکسال قبل از مرگ تولستوی) در پاسخ به استفتائات یك معلم روستایی به اسم نیکولای الکساندرویچ پوچیتو تنظیم شده که در آن تولستوی شیوهٔ زیستن و کار کردن را به وی گفته است.

● ممکن است از نصیحتهای تولستوی به این روستایی بگویید؟

ـ نامهٔ بسیار عجیبی است. تولستوی به وی می نویسد: «هرکسی به خود خیانت کند، قطعاً به دیگران نیز خیانت خواهد کرد». بله، نامهٔ تولستوی چنین مضمونی دارد. «چه‌باکسر»، یکی از افسران کا.گ.ب، جریان کشف نامه را تلفنی به ما اطلاع داد. سپس نامه را برای ما فرستادند.

● اولین پرونده‌ای که روی آن کار کرده‌اید کدام است؟

ـ پروندهٔ مربوط به بازجویی اسحق بابل مؤلف سرباز سوار بر اسب و سرایندهٔ قصیده‌های عبری است. حین دستگیری بابل بیش از ۱۵ جزوه ازوی ضبط کردند، اما متأسفانه همهٔ آن آثار گرانبها از بین رفته است. در هر صورت بازجویی خیلی جالبی است: بازجویان بابل را به اعتراف دروغین وامی‌دارند و او را به جاسوسی متهم می کنند. بابل در یادداشتهایی که قبل از اعدام از خود به جای گذاشته است چنین اعترافاتی را تکذیب می کند اما باز نگران است: «باید وجدان من از این لکهٔ ننگین پاك شود، وگرنه دیگران به خاطر این گناه و تقصیر من مدام در عذاب خواهند بود». همچنین موضع وی علیه مندلشتام درخور توجه است، وی شعر معروفی هم علیه استالین سروده است. بازجویان نتیجهٔ بازجویی را چنین نوشته‌اند: «بابل هرگز به خاطر اعمال گذشته‌اش اظهار ندامت نکرد، زیرا او می‌داند که باید بمیرد، بی‌آنکه شر تسلیم فرود آورد به سوی مرگ می شتابد، بی‌آنکه کسی را متهم کند.»

● حتماً از تمامی مندرجات «اوگونیوك» مطلعید، در یکی از شماره‌های آن مطلبی راجع به کارهای «نیکولای گومیلیوف»، بنیانگذار آکمئیسم و شوهر اول «آناآخماتوا» ـ که در سال ۱۹۲۱ به اتهام فعالیت ضدانقلابی دستگیر و اعدام شد ـ نیز به چاپ رسیده است.

ـ کاملاً درست است، ظاهراً درج هرگونه مطلبی درخصوص گومیلیوف غیرقانونی است، زیرا طبق مقررات گومیلیوف هنوز تبرئه نشده است و چاپ آثار او نقض قانون محسوب می شود.

● چرا کار تحقیقی شما با موانع زیادی برخورد می کند و اصولاً چرا محتاطانه عمل می کنید؟

ـ ما کارمان را با احتیاط دنبال می کنیم زیرا تمامی اتهامات جعلی هستند و اعترافات با توسل به زور و شکنجه گرفته شده‌اند. بارها و بارها به اسم افرادی برمی‌خوریم که اکنون در قید حیات هستند و در سالهای پیشین اتهاماتی را علیه دیگر اشخاص سرشناس نوشته‌اند، اما اکنون خود را مدافع سرسخت پروسترویکا وانمود می کنند. یا اینکه به افراد صاحب نامی برمی‌خوریم که زمانی خود قاتل بوده‌اند، اما اکنون به قربانی تبدیل شده‌اند.

● مثلاً؟

ـ شاعر واسیلی کنیازوف. در سال ۱۹۱۸ به خاطر نوشتن اثر معروف خود انجیل سرخ که سروده‌ای در وصف انقلاب و ریختن خون دشمنان بود، به شهرت بزرگی دست یافت، اما تلاش وی بیهوده بود، زیرا بعداً دستگیر می شود و در اردوگاههای مرکزی کولیما عمر خود را به پایان می‌رساند. کارهای او نیز چندی پیش به دستمان رسیده است.**

یادداشت:

* قهرمانان رمان تکنیکی آندری پلاتونوف ـ که در لوبیانکا کشف شده است ـ «سیمون دوشین» کارگر راه‌آهن و دستیار او «دیمیتری شگلوف» هستند. داستان توصیف جنگ داخلی و وقایعی را که در دانشکدهٔ الکترونیك یکی از دانشگاهها اتفاق می افتد، در بر می گیرد:

پس از پایان درس، دانشجویان هرکدام تکه‌ای نان گرفته و روانهٔ خانه‌شان شدند، اما برخی دیگر در کلاس خالی مانده و جیرهٔ خود را در آنجا خوردند. آنهایی که خلوت کرده بودند، همدست شدند و روی تختهٔ سیاه طرح اجرایی جهان نوین را ترسیم کردند. دوشین پیشنهاد برپایی سوسیالیسم را با استفاده از نیروی حاصله از توربینهای آبی و بادی مطرح کرد که انرژی آن را برای روشن کردن خانه‌ها، تولید گرما و حرکت ماشینها به کار گیرند، نه برای نابودی و زیر و رو کردن زمین بکر(...).

دوشین آرزو داشت که کرهٔ زمین در تابوتی ابدی بیارامد و حقیقت در آن زنده نگهداشته شود. علم سوسیالیستی باید آن تابوت را کشف کند و به رازی که در آن نهفته است پی ببرد. علم واقعی آن راز را درك خواهد کرد...

دوشین از آن نگران بود که انسانهای آینده این انرژی را فعال کرده و پیکرهٔ جهان را به طور کامل نابود کنند و در نتیجه کسی یا چیزی از آن جان سالم به‌در نبرد.

○ این گفت و گو قبل از فروپاشی امپراتوری شوروی انجام گرفته است.

** به نقل از کیان ـ شمارهٔ ۶ـ صص(۵۰ـ۵۱)

نام و نامگذاری در کشورهای اسلامی

■ دکتر نصرالله پورجوادی

Annemarie Schimmel, Islamic Names, London, Edinburgh University Press, 1989, 137p.

اسامی اسلامی یکی از مشکلات بزرگ ملتهای غیرمسلمان در برخورد با مسلمانان است. تلفظ یك نام عربی در زبانهای اروپایی غالبا دشوار است، و انگلیسی‌زبان یا آلمانی‌زبان معمولا نمی‌تواند عُمَر و عثمان و فتحعلی و غلامحسین و رقیّه را درست تلفظ کند. و املاء اسامی و کنیه‌ها و القاب نیز به حروف لاتینی از تلفظ آنها اگر دشوارتر نباشد آسانتر نیست، و غالبا یك اسم را به صور مختلف می‌نویسند. مثلا قاسم را ممکن است به صورتهای Qasim, Qassem, Gassem, Gacem, Kacim, Casem, Kasim, Ghasim بنویسند. مشکل تلفّظ اسامی و القاب و کنیه‌های عربی از دیرباز برای مسلمانان غیرعرب‌زبان، از جمله ایرانیها، نیز وجود داشته است. همان طور که می‌دانیم، ایرانیهای فارسی‌زبان نمی‌توانند حروفی چون ص وض وط وظ وح وث وغ را مانند عربها تلفظ کنند، و لذا نصرت را نسرت، مرتضی را مرتزا، طاهر را تاهر، حافظ را هافز، حمید را هَمید، ثریّا را سُریّا و غلامحسین را غلام هُسین تلفظ می‌کنند. کنیه‌ها را نیز ایرانیها از قدیم کوتاه می‌کردند، مثلا ابویزید را بایزید می‌نامیدند و می‌نوشتند و ابوالحسن خرقانی در زمان حیاتش بُلْسَنو نامیده می‌شد. البته از برکت استعمال خط عربی در فارسی، ایرانیها توانستند ماهیّت اسامی را در کتابت حفظ کنند. ولی ملتهایی که خط خود را از خط عربی به خطهای دیگر تبدیل کردند، مانند ترکیه، ارتباط خود را با صورت صحیح اسامی خود از دست دادند تا جایی که درترکی امروز محمد را Mehmet و توفیق را Tevfik می‌نویسند و برای ما غالباً دشوار است که صورت صحیح اسامی را تشخیص دهیم، و لذا آنها را به صورت غلط ضبط می‌کنیم. مثلا نام اولین رئیس جمهوری الجزایر را که بومدین می‌نویسیم، مطابق تلفظ و املاء فرنگی آن (Boumedienne)، در اصل ابومَدْیَنْ است و نام دخترانهٔ Samina را سمینه می‌نویسیم، در حالی که صورت صحیح آن ثمینه است.

خانم آنه ماری شیمل، که از محققان باذوق آلمانی و ازشیفتگان فرهنگ اسلامی، بخصوص تصوّف و عرفان است و بعضی از کتابهای او، از جمله کتابی که در بارهٔ مولانا جلال الدین نوشته است (با نام شکوه شمس) به فارسی ترجمه شده است، برای راهنمایی عامهٔ خوانندگان و حتی از جهاتی برای متخصصان علوم ومعارف اسلامی کتابی نوشته است با عنوان «نامهای اسلامی»، و سعی کرده است مسألهٔ اسمّ و اسم‌گذاری را در جهان اسلام توضیح دهد. خانم شیمل در مقدمهٔ خود به اهمیت اسم و پاره‌ای از خصوصیات آن در جهان اسلام اشاره کرده است. می‌نویسد: «اسم بخشی از شخصیت هر فرد است، و حتی می‌توان گفت خود شخص است. و لذا با دانستن نام هر شخص می‌توان در مورد او اعمال قدرت کرد. مگر نه این است که خداوند اسماء همهٔ اشیاء را به آدم آموخت تا بتواند بر آنها مسلّط شود؟ اسم رجال بزرگ و زنان شاخص را نباید به زبان آورد. اسامی اشخاص حریمی است که باید آن را مراعات کرد. اسم تا حدودی «تابو» است. اسم هم می‌تواند منشأ برکت باشدو هم می‌توان برای سحر و جادو از آن استفاده کرد. مسلمانان غالباً اسامی پیامبران و ائمّه و اولیاءالله را برروی فرزندان خود می‌گذارند تا از این راه پاره‌ای از صفات و خصوصیات آنها به فرزندانشان منتقل شود. تغییر اسم یك شخص مساوی است با تغییر هویت او و به همین جهت است که وقتی شخصی به اسلام مشرف می‌شود، اسم جدیدی برایش می‌گذارند.»

کتاب شیمل مشتمل بر شش فصل است. در فصل اول ساختمان و هیأت اسم تحلیل شده است. نام کامل اشخاص بزرگ معمولاً مرکب از چند جزء است. این اجزاء عبارتند از اسم، کنیه، لقب، نَسَب و نسبت. در این فصل، نویسنده هر یك از این اجزاء را معرفی کرده است. اسم یا عَلَم معمولاً یك صفت یا یك فعل یا یك اسم است، مانند حسن، معاویه، حارث (مذکر)، حارثه (مونث)، خالد، سعید. اسامی قرآنی فراوان است از جمله اسمهایی که پسوند الله دارند مانند عبدالله، عطاءالله، سیف‌الله و غیره. از نام حیوانات نیز در اسم‌گذاری استفاده می‌شود مانند



اسد، غضنفر، حیدر، لیث (همه به معنی شیر)، و در فارسی شیر، شیرزاد، و در ترکی ارسلان. از اسامی گیاهان، بخصوص گلها، برای دختران استفاده می‌شود.

کنیه بیان کنندهٔ نسبت پدری و مادری است و با ابو و امّ آغاز می‌شود، مانند ابوالحسن (پدرحسن) و امّ کلثوم (مادر کلثوم). از کنیه برای تکریم شخص استفاده می‌شود (التکنیة تکرمه) و لذا اشخاص از روی تواضع خودشان را با کنیه معرفی نمی‌کردند. کنیه را گاهی مخفف می‌کنند و به صورت «بو» یا «با» یا «ابا» تلفظ می‌کنند و به کتابت درمی‌آورند. مانند ابویزید که می‌شود بایزید و ابوالحسن که می‌شود بوالحسن.

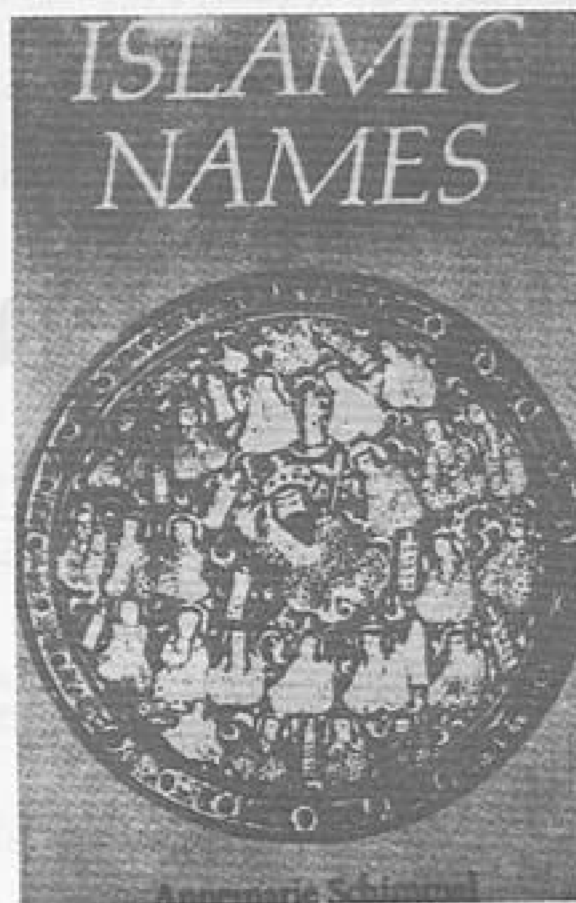
نَسَب معمولاً بیانگر نسبت پسر و دختر به پدر و مادرش است و در عربی با «ابن» یا «بن» (برای پسر) و ابنة و بنت (برای دختر) بیان می‌شود. نسبت نشان‌دهندهٔ محلّ تولد یا توطّن شخص است، مانند بغدادی، طوسی، طهرانی، و هکذا. و بالاخره لقب از طرف دیگران به شخص داده می‌شود و برای نشان دادن تشخص اجتماعی او و عزت و احترام به او است. بعضی از القاب تشریفی است و بعضی تعریفی، و بعضی از روی تسخیف است. القاب بعضی از اشخاص پس از مرگ به ایشان داده شده است.

در فصل دوم اسم‌گذاری کودکان شرح داده شده است. اسم‌گذاری برای بچه از وظایف پدر است، و هر پدری باید نام نیکو برای فرزندش انتخاب کند. شیمل در این فصل فلسفهٔ نامگذاری و اقسام نامها را به تفصیل شرح داده است. یکی از رایج‌ترین شیوه‌های نامگذاری، در خانواده‌های مومن، استفاده از اسامی پیامبران و ائمه است.

فصل سوم نیز در بارهٔ اسمهای دینی است. از جمله اسمهای متداول اسمهایی است که با «عبد» آغاز می‌شود. حدیثی هست از پیغمبر که می‌گوید: اسمهایی که خدا از همه بیشتر دوست می‌دارد عبدالله و عبدالرحمان است. پیشوند عبد بانامهای دیگر خداوند نیز به کار برده می‌شود.

فصل چهارم دربارهٔ اسم‌گذاری دختر است. مسلمانان، مانند اقوام و ملل دیگر، بیشتر آرزو می‌کنند که فرزندشان پسر باشد، و وقتی که بچه‌های یك خانواده همه دختر می‌شوند، پدر چه کار می‌کند؟ خیلی ساده. پنجمی یا ششمی را «کفایه» می‌نامد. ـ یا «دختربس». یا او را «خاتمه» می‌خواند، و از این طریق در واقع به خدا می‌گوید که این آخری باشد. البته، برای دختران معمولاً از اسمهایی استفاده می‌کنند که حاکی از زیبایی و نوعی کمال است، مانند جمیله، محبوبه، منیره، اشرف، ملیحه. از اسامی گلها نیز به وفور استفاده می‌شود، مانند نرگس، بنفشه، سوسن، و غیره.

فصل پنجم دربارهٔ لقب است. از القاب معمولاً برای متمایز کردن اشخاص همنام استفاده می‌شود. مثلاً وقتی که دو علی باشند، یکی علی اکبر می‌شود و دیگری علی اصغر. گاهی از القاب برای بیان



خصوصیات شخص و حتی اشاره به نقص عضو او استفاده می‌کنند، مثلاً کسی را که یك چشمی است «الاعور» لقب می‌دهند. شخص سیه‌چرده را هم «الاسود» می‌گویند. «تیمورلنگ» هم معروف حضور همگان است. گاهی نیز «برعکس نهند نام زنگی کافور»، و شخص کور را به «چشم علی» یا «عین علی» و طاس را به «زلف علی» ملقب می‌سازند.

از اسامی حیوانات نیز برای القاب استفاده می‌شود، همچنین از اسامی گیاهان. در مواردی نیز از الفاظ خوش‌یمن استفاده می‌کنند، مانند «داراشکوه» (= شکوه داریوشی). پسر داراشکوه معروف نیز ملقب به «سلیمان شکوه» بود. از القاب بامعنی و خوش‌یمن دیگر «نیکوسیر»، «فرخ سیر»، «روشن اختر»، و «فرخنده اختر» است. از نام شغل اشخاص نیز گاهی برای لقب‌گذاری استفاده می‌شود، مانند «الخیّاط»، «الورّاق»، «الحدّاد»، و در فارسی «پوستین دوز»، «بازرگان»، «کمانگر»، و غیره. «ارباب» و «میرزا» و «نواب» نیز از کلماتی است که در فارسی برای لقب‌گذاری مورد استفاده قرار می‌گیرد. نظیر آنها در ترکی «پاشا»، «افندی»، «چلبی»، و غیره است. و بالاخره کلمات «حاجی»، «قاضی»، «مفتی»، «آخوند»، «حافظ» که در آغاز نام اشخاص ظاهر می‌شود از القاب دینی است. در تصوف نیز از «شیخ» و «مرشد» و نظایر آنها استفاده می‌شود. نوع دیگری از القاب آنهایی است که معمولاً به هنرمندان و پزشکان بزرگ داده می‌شود، مانند «ملك الشعراء»، «امیرالشعراء»، «تاج الشعراء»، «زرین قلم»، «عنبرین قلم»، «شرف الادباء»، «افتخارالحکماء» و غیره. لقب یکی از اطبا نیز در قرن دهم هجری «سیف الملك» بود، و این لقب را بدین جهت به او داده بودند که بیشتر مریضان او می‌مردند. ولی القاب رایج پزشکان معمولاً با نام عیسی مسیح ارتباط داشته است، مانند «مسیح الزمان». دولتمردان و دیوانیان نیز القاب خاص داشتند، و در این مورد معمولاً ازپسوند «ـ الدوله» استفاده می‌کردند، مانند «عزّالدّوله» و اگر می‌خواستند خصوصیت دینی هم به آن اضافه کنند، از پسوند «ـ الدّین» استفاده می‌کردند، مانند «عزّالدولة والدّین». گاهی نیز از پسوند «ـ الملك» استفاده می‌شد، مانند «نظام‌الملك». پسوندهای مهم دینی دیگر عبارتند از «ـ الاسلام» مانند «حجت‌الاسلام»، «شیخ‌الاسلام» و «ـ الشّریعه» مانند «تاج الشّریعه». «ـ الزّمان» نیز یکی دیگر از پسوندهایی است که در القاب به کار می‌رفته است مانند «خیرالزمان».

فصل ششم دربارهٔ کلماتی است که به اسم اضافه می‌کنند یا تغییراتی است که در اسامی می‌دهند. بعضی از این کلمات برای ابراز دوستی و ایجاد حس احترام نسبت به صاحب نام است. مثلا در هند و پاکستان کلمهٔ «میان» حاکی از ابراز دوستی و احترام برای شخص است، بخصوص اگر شخص مُعَمّر باشد. مثلاً محمد را «میان محمد» می‌خوانند. گاهی اسم را تصغیر می‌کنند، و مثلاً فضل را به صورت «فضیل»، و عبد را به صورت «عبید» درمی‌آورند. اگر بچه‌ای دچار بلایی شود، خانواده‌اش ممکن است اسم او را عوض کنند. یا اگرمعنای اسمی مورد پسند نباشد، آن را تغییر می‌دهند. می‌گویند پیغمبر (ص) نیز این کار را کرده و اسم شخصی را که «شهاب» بوده است به «هاشم» تغییر داده، و شخص دیگری که اسمش «حرب» بوده «سلیم» نامیده شده است. یکی دیگر از اسمهایی که در این فصل از آن یاد شده است «تخلص» است که معمولاً شعرا از آن استفاده می‌کنند.

مطالبی که در اینجا ذکر کردیم در واقع خلاصهٔ کتاب شیمل نیست، بلکه گزیده‌ای از مطالب متنوع هریك از فصول است، و خواننده با مطالعهٔ همین مقدار می‌تواند به موضوع و محتوای این اثر پی برد. یکی از محاسن این کتاب این است که مولف فقط به بررسی اسامی عربی اکتفا نکرده است. خانم شیمل اسلام‌شناسی است که حوزهٔ مطالعاتش عمدتاً ادبیات فارسی و اردو، بخصوص ادبیات عرفانی در این دوزبان است. در واقع، وی بیشتر در مورد فرهنگ اسلامی در هند و پاکستان و ترکیه تحقیق کرده است، و از این رو در کتاب «نامهای اسلامی» علاوه بر اسامی عربی‌الاصل، به اسامی فارسی و کاربرد آنها در اردو و ترکی، و همچنین به اسامی و کُنیه‌ها و القابی که مختص زبانهای اردو و ترکی است توجه کرده است. پس از فصل ششم، پیوستی است با عنوان «ملاحظاتی دربارهٔ اسامی خانوادگی ترکی»، و بالاخره نزدیك به نیمی از صفحات کتاب نیز به فهرستهای مختلف اختصاص داده شده است که کار مراجعه به مطالب متن را تسهیل می‌کند. این کتاب اگرچه عمدتاً برای خوانندگان غربی نوشته شده است، ولی شامل تحقیقاتی است که برای خوانندگان ایرانی نیز بسیار سودمند است و جا دارد به فارسی برگردانده شود.■

□ برگزیده از نشر دانش-خرداد ۱۳۷۱

سروش درشاهنامه

■ هاشم محمدی ـ ممبنی



■سروش در ادبیات عرفانی فرشتهٔ پیام‌آور و حامل الهامات غیبی است که پیغام وحی را به آشنای عشق و عرفان و به کسانی که از نوای پردهٔ محبت رازها را درمی‌یابند، می‌رساند.

بنام خداوند خورشید و ماه
که دلرا بنامش خرد داد راه
خداوند هستی و هم راستی
نخواهد ز تو کژی و کاستی
خداوند کیوان و بهرام و شید
کزویست امید و بیم و نوید
ستودن من او را ندانم همی
از اندیشه جان برفشانم همی [۱]

سروش در ادبیات فارسی نام فرشته معروفی است و کلمات دیگری نیز از جنس آن و از همان ریشه و بنیان در زبان ما باقی است، که یادآور معنی اصلی سروش نیز هست. و آن کلمات عبارتند از سرود، سرائیدن و... سروش در سنت مزدیسناگاه از امشاسپندان و گاه به طور مطلق از فرشتگان شمرده شده و یکی از مهم‌ترین ایزدان که مظهر اطاعت و فرمانبرداری و نماینده خصلت رضا و تسلیم در مقابل آئین خداوندی از حیث مقام و رتبه است. سروش با مهر همسر و برابر است و در ادبیات متاخرین مزدیستان پیک ایزدی و حامی وحی خوانده شده است. [۲]

سروش از سرو (Sru) که به معنی شنیدن است مشتق می‌باشد و در اوستا بسیار استعمال شده. شادروان استاد پورداود می‌نویسد: «سروش در اوستا از سراوش (سره نوشا) و معنی آن اطاعت و فرمانبرداری است، بخصوص اطاعت از اوامر الهی و شنوائی از کلام ایزدی...» [۳]

در کتب فارسی سروش را با جبرئیل یکی دانسته‌اند. در فرهنگ رشیدی آمده: «هر فرشته‌ای که پیغام‌آور باشد عموماً و فرشته‌ای که پیغام و مژده آورد خصوصاً که هاتف و غیب نیز گویند.»

فرهنگ عمید می‌نویسد: «سروش بضم سین و راء، فرشته، جبرئیل، اسروش و سروشه هم گفته شده است.»

ابوریحان بیرونی سروش را جبرئیل می‌داند. آنندراج در تعریف سروش گوید: «فرشته پیغام‌آور،

ملك وحی که به تازی جبرئیل گویند و فرزانگان یعنی حکمای تازی عقل فعال و دانایان فارسی خرد کارگر خوانند.»

در ادبیات عرفانی، فرشتهٔ پیام‌آور و حامل الهامات غیبی است که پیغام وحی را به آشنای عشق و عرفان و به کسانی که از نوای پرده محبت رازها را درمی‌یابند می‌رساند و گوش نامحرمان جای این پیغام نیست:

تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش[۴]

و این سروش عالم غیب، گستردگی فیض و رحمت رحمان را نوید می‌دهد:

بیا که دوش به مستی سروش عالم غیب
نوید داد که عامست فیض رحمت او[۵]

در متون عرفانی، سروش و هاتف همسان و یکسانند، حافظ در دو بیت پیاپی از دو غزل هاتف و سروش را به نحوی بکار می‌برد که معلوم می‌دارد آن را همسان و یکسان می‌گیرد.

هاتفی از گوشه میخانه دوش
گفت ببخشند گنه می بنوش
لطف الهی بکند کار خویش
مژده رحمت برساند سروش

همچنین

بگوش هوش نیوش از من و به عشرت کوش
که این سخن سحر از هاتفم به گوش آمد
ز فکر تفرقه باز آی تا شوی مجموع
به حکم آنکه چو شد اهرمن سروش آمد[۶]

نظامی نیز هر دو را یکسان شمرده:

سکندر بدان روی بسته سروش
چنین گفت کای هاتف تیزهوش[۷]

نیز از سروش فرخ به نام روح‌القدس یاد شده است. روح‌القدس یا دم خدائی در نزد مسیحیان اقنوم سوم از اقانیم سه گانه (پدر، پسر، روح‌القدس) که آنرا روح‌الله و روح‌المسیح نیز گویند روحی است که بر مریم جلوه‌گر شد و در او دمید و عیسی از آن زاده شد.[۸]

دید مریم صورتی بس جانفزا
جانفزائی، دلربایی در خلا
پیش او بررُست از روی زمین
چون مه و خورشید آن روح‌الامین...
لرزه بر اعضای مریم اوفتاد
کو برهنه بود و ترسید از فساد...
گشت بی‌خود مریم و در بی‌خودی
گفت بجْهم در پناه ایزدی[۹]

در قرآن کریم از روح‌القدس بعنوان مؤید عیسی(ع) یادشده و هم به عنوان فرودآورنده قرآن، در قرآن مجید سه بار به تأئید خداوند عیسی(ع) را به توسط روح‌القدس اشاره شده است: «وآتینا عیسیَ بن مَرْیَمَ الْبیِّناتِ وَ اَیَّدْناهُ بِرُوحِ الْقُدُس» و عیسی پسر مریم را به معجزات و ادله روشن حجت‌ها دادیم و او را به روح‌القدس قدرت و توانائی بخشیدیم.[۱۰]

نیز در آیه ۲۵۳ از سوره بقره و آیه ۱۱۰ از سوره مائده آمده است.

میبدی در تفسیر «کشف الاسرار و عُدة الابرار» روح‌القدس را جبرئیل می‌داند و قول دیگرش این است، که می‌گوید: «روح جبرئیل است و قُدُس خداوند است.»

عطار در صفت معراج رسول اکرم(ص) در اسرارنامه، جبرئیل، روح‌القدس و روح‌الامین را مترادف و به یك معنی بکار برده است.[۱۱]

حافظ که «قند پارسی شعرش برای شکرشکنی طوطیان هند در چشم بهم‌زدنی به بنگاله میرود» فیض روح قدسی را در مردمان صاحب کمال شیرازی جستجو می‌کند.

به شیراز آی و فیض روح قدسی
بجوی از مردم صاحب کمالش

همچنین خواجه شیراز از در یکسان بودن روح‌القدس و سروش گوید:

روح‌القدس آن سروش فرخ
بر قبه طارم زبرجد[۱۲]

«عُبید»، دوست دارد دائم دعاگو و ثناخوان این روح قدسی باشد:

روح قدسی آنکه خوانندش خلایق جبرئیل
همچو من دائم دعاگوی و ثناخوان تو باد

خاقانی شاعر خود را روح‌القدس معانی بکر دانسته:

مریم بکر معانی را منم روح‌القدس
عالم ذکر معالی را منم فرمانروا[۱۳]

نیز سروش نام شاعر بزرگ قاجار، میرزا محمدعلی ملقب به شمس‌الشعراست که در آغاز گفتار در باب خود و درنظم منظومه اردیبهشت نامه گفته است:

سروشا کنون شعر بر دخته گوی
سخن هرچه گوئی خوش و سخته گوی

بخش سوم کتاب نیز مفتتح به این بیت است

سروشا کنون داستان تازه کن
ز نامت جهانی پرآوازه کن[۱۴]

در شاهنامه فردوسی، آنگاه که دلاوری آهنگ نبرد دارد و یا زمانی که زندگی دلاوران و شخصیتهای اسطوره‌ای تهدید می‌شود یا نیاز به کمك و راهنمائی است؛ سروشی از عالم غیب به یاری آنان می‌شتابد که گوئی این خود فردوسی است که از «روح‌القدس، تأیید ربانی»[۱۵] می‌گیرد. تجلی این اندیشه به گونه‌های مختلف در شاهنامه بیان شده: فریدون ضحّاك را به بند می‌کشد و با گرزه گاوسر بر سر او می‌زند و قصد کشتن او را دارد که:

بیامد سروش خجسته دمان
مزن گفت کو را نیامد زمان
همیدون شکسته ببندش چو سنگ
ببر تا دو کوه آیدت پیش تنگ
بکوه اندرون به بود بند اوی
نیاید برش خویش و پیوند اوی[۱۶]

هنگامی که اورا بر پشت هیونی افکنده و با خواری به طرف محلی بنام «شیرخوان» می‌برد و قصد سرنگونی او را دارد برای بار دوم سروش عالم غیب راز بردن او را تا دماوند کوه به گوش او می‌رساند.

بدان گونه ضحّاك را بسته سخت
سوی شیرخوان برد بیدار بخت
همی راند او را بکوه اندرون
همی خواست کآرد سرش را نگون
بیامد همانگه خجسته سروش
بخوبی یکی راز گفتش بگوش
که این بسته را تا دماوند کوه
ببر همچنین تازیان بی گروه[۱۷]

ارتباط فریدون با ارادهٔ یزدانی به وسیله سروش برقرار است، که از بهشت فرود می‌آید و اورا از خوب و بد می‌آگاهاند و در نبرد با نیروی جادوی ضحّاك یاری می‌کند. سه بار سروش بر فریدون ظاهر می‌شود یکی در آغاز نبرد و دوبار دیگر به هنگامی که قصد کشتن ضحاك می‌کند و اووی را از آن کار بازمی‌دارد، زیرا مشیّت آسمانی آنست که ضحّاك در کوه دماوند دربند کشیده شود. همانگونه که «آتنه» در ایلیاد همر «پیام‌آور» خدایان بسوی پهلوانان است و در «اودیسه» اولیس را راهنمائی می‌کند، سروش نیز دستورهای آسمانی را به گوش فریدون می‌رساند.[۱۸]

پس از دوران هزارساله حکومت ضحّاك که فریدون آنرا پشت سر می‌نهد و عمر استیلای بدی بر نیکی پایان می‌پذیرد فریدون درصدد یافتن دخترانی برای سه فرزند خود (تور، سلم، ایرج) که از دو همسرش یعنی خواهران جمشید به نامهای (شهرناز، ارنواز) بوده برمی‌آید؛ فرستاده خود بنام «جندل» را به جستجو وامی‌دارد و سرانجام جندل در سرابرده سرود پادشاه یمن، دختران با خصوصیات موردنظر را می‌بیند و از جانب فریدون خواستگاری می‌کند.

پس از بازگشت فریدون برای فرزندان خود در وصف آن دختران توضیح می‌دهد که حتی سروش هم که دارای قداست و معنویت است و فرّه ایزدی دارد با دیدن آنان به نشانه تواضع و فروتنی خاك را بوسه می‌دهد:

ز ناسفته گوهر سه دخترش بود
نبودش پسر دختر اسنوش بود
سروش ار بیابد چو ایشان عروس
مگر پیش هر سه دهد خاك بوس
ز بهر شما هر سه را خواستم
سخنهای بایسته آراستم[۱۹]

سروش گاهی پس از نیایش و گاه بطریق خواب ظاهر می‌گردد و در عالم رؤیا مژده رستگاری را آگهی می‌دهد. کیخسرو آنگاه که رسالتش تمام می‌شود و وظیفه‌اش را به انجام می‌رساند، در به روی خویش می‌بندد و به نیایش می‌پردازد تا سروش از جهان مینوی به او مژده رستگاری می‌دهد و وی را بسوی پروردگار می‌خواند.

همی گفت کای کردگار سپهر
فروزنده نیکی و داد و مهر
ازین شهریاری مرا سود نیست
گر از من خداوند خشنود نیست...
بخفت او و روشن روانش نخفت
که اندر جهان با خرد بود جفت
چنان دید در خواب کورابگوش
نهفته بگفتی خجسته سروش
که ای شاه نیك اختر نیك بخت
بسوده بسی یاره و تاج و تخت
کنون آنچه جستی همه یافتی
اگر زین جهان تیز بشتافتی[۲۰]

پس کیخسرو جانشین خود را برمی‌گزیند و به دیار جاودانگان می‌شتابد. نظیر این دگرگونی حال را «گزنفون» در زندگی کورش چنین می‌آورد: «چون در خلوتگاه بخواب رفت، در عالم رؤیا شبحی دید که اورا مخاطب ساخته، گفت: ای کورش خود را بساز، زیرا

بزودی به ملکوت خدایان پرواز خواهی کرد.»[۲۱]

همچنین گودرز، کیخسرو را به خواب می‌بیند و این توسط سروشی که برابر باران نشسته به او الهام می‌گردد و به راهنمائی همین سروش بدرگاه شهریار نو راه می‌یابد.

چنان دید گودرز یکشب بخواب
که ابری برآمد از ایران پرآب
بر آن ابر باران نشسته سروش
بگودرز گفتی که بگشای گوش
ز تنگی چو خواهی که گردی رها
از این بدکنش ترك نرّ اژدها
بتوران یکی شهریار نوست
کجا نام او شاه کیخسروست...
چو گودرز از خواب بیدار شد
ستایش‌کنان پیش دادار شد
بمالید بر خاك ریش سپید
ز شاه جهان شد دلش پرامید[۲۲]

زمانی که طوس و گودرز از بهر پادشاهی پیش کاووس می‌روند طوس سپهبد به شاه می‌گوید که باید فرزند او بگاه بنشیند اما گودرز از این سخن برمی‌آشوبد و می‌گوید در خواب فرخ سروش بمن گفته که فرزند سیاوش با فرّه ایزدی بر تخت مهان می‌نشیند و دنیا را از رنج و سختی در امان می‌دارد و سرانجام نیز چنین می‌شود:

مرا گفت در خواب فرخ سروش
که فرّش نشاند از ایران خروش
چو آراید او تخت و تاج مهان
برآساید از رنج و سختی جهان[۲۳]

از میان تورانیان دومین کسی (بعد از اغریرث) که در روایات ملی ما بزشتی نام از او نبرده و او را با خوی اهریمنی یار و دمساز نشمرده اند پیران پسر ویسه است که حدیث دانش و خرد و پهلوانی و مردانگی و رحم و وفاداری و حق‌شناسی او یکی از دلکش‌ترین قسمتهای شاهنامه است.[۲۴] پیران در هنگام آمدن به «سیاوخش کرد»[۲۵]، در وصف آن دژ و به تخت نشستن سیاوش از سروش چنین سخن به میان می‌آورد.

بگلشهر گفت آنکه خرم بهشت
ندید و نداند که رضوان چه کشت
ببیند مرآن شهر فرخنده جای
بهشت برینست گاه وسرای
چو خورشید بر کاخ فرخ سروش
نشسته سیاوخش با فر و هوش

از گلشهر می‌خواهد که لختی برامش زمین را بپیماید و شارسان سیاوش را که مانند فرخ سروش است ببیند. آنگاه نزد افراسیاب می‌رود و در وصف همین دژ می‌گوید که خبر نگاریدن این شهر را سروش به سیاوش گفته:

مگر خود سروش آوریدش خبر
که چونان نگارید آن شهر و بر
گراید ونکه آید ز مینو سروش
نباشد بدان فر و اورنگ و هوش

زمانی که کیخسرو به دژ بهمن می‌رسد نویسنده‌ای را فرا می‌خواند و نامه‌ای خسروانی می‌نویسد. پس از نیایش به درگاه یزدان پاك این دژ را چنین توصیف می‌کند.

گر این دژ بروبوم آهو منست
جهان آفرین را بدل دشمنست
بفر و بفرمان یزدان پاك
سرش را زابر اندرآرم بخاك
وگرجادونواست این دستگاه
مرا خودبجادو نباید سپاه
چو خم دردوال کمند آورم
سرجادوانرا ببند آورم
وگرخود خجسته سروش اندرست
بفرمان یزدان یکی لشکرست
همان من نه از پشت آهو منم
که بافروبرزست جان و تنم
بفرمان یزدان کنم دژ تهی
که اینست فرمان شاهنشهی

می‌گوید که اگر سروش فرخ در دژ باشد همانند لشگری است که به فرمان یزدان می‌باشد و با الهام از یزدان نیکی دهش دژ را به تصرف درمی‌آورد.

همانگه بفرمان یزدان پاك
از آن باره دژ برآمد تراك

کیخسرو با فرکیان همراه بوده و با قربانی کردن صداسب و هزار گاو و ده هزار گوسفند از آناهیت مقدس و نیکوکار خواسته که او را برهمه کشورها و دیوان و آدمیان و جانوران و پریان و.... یاری کند.

در کتاب حماسه سرائی در ایران استاد ذبیح اله صفا بنقل از یشت پنجم (آبان یشت) فقرات ۵۰ـ۴۹ چنین آمده که: «خسرو پهلوان و پدید آرنده شاهنشاهی ایران ـ برای اردویسور اناهیت نزدیك دریاچه چیچست (tchartchasta) صداسب و هزار گاو و ده هزار گوسفند قربانی کرد و از او چنین خواست که ای اردویسور اناهیت مقدس و نیکوکار مرا یاری ده تا بر همه کشورها و بر دیوان و آدمیان و جادوان و پریان... و در جنگهای خود از هماوردانی که برپشت اسب بر من نبرد می کنند پیش باشم.»

نکته قابل توجه این است که همین الهام و صدای غیب «سروش» گوئی به سیمرغ هم می‌رسد.

«سیمرغ که در اوستا مرغوسَن (Mere gho Sae¨na) است و جز اول بنام مرغ و جز دوم به معنی شاهین آمده است. در اوستا و ادبیات پهلوی و شاهنامه موجودی خارق العاده و عجیب است. در شاهنامه او را همواره چون یکی از عاقلترین افراد آدمی صاحب فکر و تدبیر می‌یابیم»[۲۷]

در منطق الطیر سیمرغ حقیقت کامله جهان است که مرغان خواستار او پس از طی مراحل سلوك و گذشتن از عقبات و گریوه های مهلك کوه قاف خود را به او میرسانند و خویش را در اوقانی می‌بینند[۲۸]

گاهی از سیمرغ «جان وروان» را اراده کرده اند که عرش آشیان است و گاهی از آن عقل اول را خواسته اند[۲۹]

در شاهنامه فردوسی «زال» پسر «سام» که براثر سپیدی موی پدر او را در شیرخوارگی از خود دور کرد و بر دامنه البرز نهاد تا همانجا تباه شود اما سیمرغ او را بدید و بکنام خود برد و خداوند مهری به او داد تا از خوردن زال یادی نکند.

خداوند مهری بسیمرغ داد
نکرد او بخوردن از آن بچه یاد

صدائی که گوئی همان سروش است به سیمرغ ندا می‌دهد که این کودك شیرخواره را نگهداری کن زیرا که از نژاد آن جهان پهلوان خواهد آمد و بافر خود جهان را خجسته خواهد کرد.

بسیمرغ آمد صدائی پدید
که ای مرغ فرخنده پاك دید
نگه دار این کودك شیرخوار
کزین تخم مردی درآید ببار
زپشتش جهان پهلوان وردان
بیایند مانند شیر ژیان
سپردیم او را درین کوهسار
ببین تا چه پیش آورد روزگار...
کسی را که یزدان نگهدار شد
چه شد گر بر دیگری خوار شد[۳۰]

بدین ترتیب می‌بینید که پیشگوئی، خبر دادن از مغیبات بوسیله سروش و حاملان ان، الهامات غیبی چه بصورت ظاهر شدن و چه در عالم خواب و رؤیا، پی بردن به بعضی از حوادث و وقایع در اساطیر و داستانهای حماسی امری رایج است و هیچیك از حماسه های طبیعی و ملی را از ان خالی نمی‌یابیم که بسیاری از وقایع بزرگ تاریخی به این وسیله معلوم رأی پادشاهان و پهلوانان شده است.

فرشته‌ایست بحقیقت سروش عالم غیب
که روضه کرمش نکته برجنان گیرد

پاورقیها

۱ ـ شاهنامه فردوسی، به کوشش دبیر سیاقی، ص ۷۶۴
۲ ـ حافظ نامه، بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات سروش ج۱، صص ۲۴۸/۲۴۹
۳ ـ یشتها، گزارش پور داوود. ج ۱ ص ۵۱۶
۴ ـ دیوان غزلیات حافظ، دکتر خلیل خطیب رهبر، غزل ۲۸۶/۵
۵ ـ همان مآخذ ـ غزل ۴۰۵/۵
۶ ـ حافظ نامه ـ بهاءالدین خرمشاهی، ص ۲۴۹
۷ ـ اقبالنامه، نظامی، ص (۱۳۷)
۸ ـ گزیدهٔ اشعار خاقانی، دکتر ضیاءالدین سجادی، ص ۱۲۴
۹ ـ مثنوی معنوی، رینولدالین نیکلسون، دفتر سوم، ص ۲۱۱
۱۰ ـ آیهٔ ۸۷ سورهٔ بقره (قرآن کریم)
۱۱ ـ اسرارنامه، دکتر صادق گوهرین، صص ۱۹ـ۱۷
۱۲ ـ مآخذ شمارهٔ ۲
۱۳ ـ دیوان خاقانی، ضیاءالدین سجادی، انتشارات زوار، ص ۱۷
۱۴ ـ حماسه سرائی در ایران، دکتر ذبیح اله صفا، ص ۳۸۸
۱۵ ـ تعبیری از شعر غلامعلی ادیب برومند

شد برون از بیشه طوس آن دلاور نره شیر
آنکه فرش خرده بر شیر نیستانی گرفت
از دم جانبخش خود نام آوران را زنده کرد
آنکه از روح القدس تأیید ربانی گرفت

۱۶ ـ شاهنامهٔ فردوسی، دبیر سیاقی، ص ۵۴
۱۷ ـ مآخذ پیشین ص ۵۶
۱۸ ـ زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، محمد علی اسلامی ندوشن، انتشارات یزدان، ص ۱۴۲
۱۹ ـ شاهنامه، دبیر سیاقی، ص ۶۴
۲۰ ـ همان مآخذ، ص ۱۲۴۲ ج ۳
۲۱ ـ گزنفون، کورش نامه، ترجمه رضا مشایخی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۳۲۶
۲۲ ـ مآخذ شماره یك ص ۶۲۶
۲۳ ـ همان مآخذ، ص ۶۶۶
۲۴ ـ حماسه سرائی در ایران، دکتر ذبیح اله صفا، ص ۵۱۵
۲۵ ـ همان کنگ دژ است که سیاوخش بانی آن بوده فردوسی چند بار آنرا سیاوش کرد خوانده

برفتند سوی سیاوش کرد
چو آمد دو تن را دل و هوش گرد

۲۶ ـ شاهنامه فردوسی، دبیر سیاقی، ص ۵۵۵
۲۷ ـ مآخذ ۲۴، ص ۲۱۰
۲۸ ـ منطق الطیر، صادق گوهرین، ص ۳۱۵
۲۹ ـ عبهرالعاشقین، ص ۱۱۱
۳۰ ـ مآخذ ۲۶، ص ۱۲۰

اندازهٔ یک لبخند

● محمدعلی آزادیخواه ـ سیرجان



○ حسابش پاك است ولی باز هم از محاسبه باك دارد!

○ وقتی که به خاطر لباسهای شیك و بر زرق و برق تحویلم می گیرند، احساس می کنم که فقط یك چوب لباسم!

○ دندانهایش گرد بودند، داد آنها را تیز کردند!

○ آب قلب خودش را می‌خورَد که به چنین نانی رسیده است!

○ از بَس بلبل زبانی کرد، شاهین قوی‌هیکلی روی سرش فرود آمد!

○ پرندهٔ قفسِ سینهٔ خودم هستم.

○ هر لحظه خودش را می خورَد، امّا هیچ وقت تمام نمی‌شود!

○ آرزوهای ناکامم را در مزار سینه‌ام دفن می کنم!

○ آنقدر سرش توی «حساب» بود که یادش رفت خودش را هم آدم حساب کند!

○ در دشتِ خالیِ دستش داشت از کف می‌رفت!

○ معلوم نیست کجادَمِ روزگار را دیده که این همه نقش آورده است؟!

○ وقتی به «تَنگ» آمد، استعداد کوهنوردیش شکوفا شد.

○ باطنش را فروخت، مصالح برایِ ساختمان ظاهرش خرید!

○ در بعضی جاها رویِ هر کلامِ شیرین مگسی مرده است!

○ رودخانه مست و سرشار از میِ چشمه‌ساران است.

○ مالم را که از حلقومش بیرون کشیدم، بویِ لاشهٔ مُرده می‌داد!

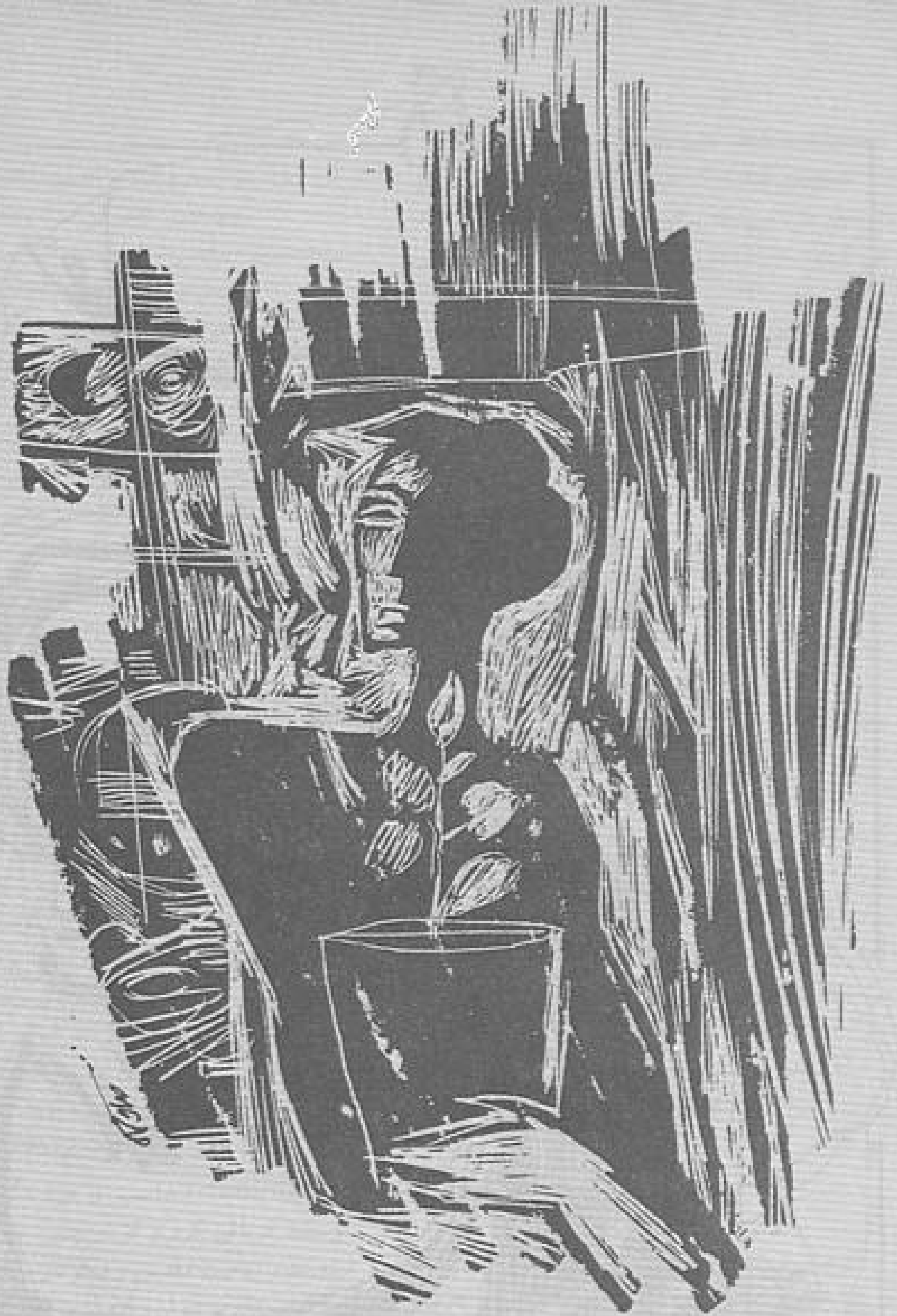
○ گُلِ عاطفه در شوره‌زارِ سیاست نمی‌روید.

○ آنقدر گاوم زائیده است که گوساله‌هایش تمامِ هست و نیستم را خورده‌اند!

○ مشتش که پیشم باز شد، دیدم «خودش» را کف دستش نشانده است!

○ هر که بامش بیش، برفهایش را زودتر می‌روبند.

○ شکار شده بود، اما گوشت تلخی می کرد که نخورندش!



● «حسب حال» جمعی از نویسندگان و هنرمندان

بدون شرح!

● گردآورنده: محمّد اسفندیاری

از جفـای سپهـر در قفس است	هر که طوطی صفت شکرپاش است
کـار اهـل صـلاح یـافت فسـاد	روزگار رنـود و اوبـاش اسـت

ابن یمین

●

گرد هنر مگرد که بیداد روزگار	بـراهل روزگار بـه قدر هنـر رسد

طایر شیرازی

●

فغـان زدست ستمهای گنبد دوّار	فغان زسفلی و علوی و ثابت و سیّار
جفای چرخ بسی دیده‌اند اهل هنر	از آن به هرزه شکایت نمی‌کنند احرار

عسجدی

●

مرا زدست هنرهای خویشتن فریاد	که هر یکی به دگرگونه داردم ناشاد
تمتعی که من از فضل در جهان بردم	همان جفای پدر بود و سیلی استاد

ظهیر فاریابی

●

نانم نداد چرخ، ندانم چه موجب است	ای چرخ ناسزا، نیدم من سزای نان؟

خاقانی

●

گیتی زبـرای هـر جـوانمـرد	هر زهر که داشت در قدح ریخت
از بهـر هنـر در ایـن زمـانـه	هـر فتنه کـه صعبتر برانگیخت
جـز آب دو دیـده می‌نشـویـد	خـاکی که زمـانه بـررخم ریخت
بـر اهـل هنر جفـا کـند چـرخ	نتوان زجفـای چـرخ بگـریخت

ابوالفرج رومی

ارغنون ساز فلك رهزن اهل هنر است — چون از این غصّه ننالیم و چرا نخروشیم

○

آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند — تکیه آن به که براین بحر معلّق نکنیم

○

هنر نمی‌خرد ایام و غیر از اینم نیست — کجا روم به تجارت بدین متاع کساد

حافظ

●

گر بر قیاس فضل بگشتی مدار دهر — جز بر مقرّ ماه نبودی مقرّ مرا

نی نی که چرخ و دهر ندانند قدر فضل — این گفته بود گاه جوانی پدر مرا

ناصر خسرو

●

جهّال در تنعّم و ارباب فضل را — با صد هزار غصّه یکی نان نمی‌رسد

جاهل به مسند اندر وعالم برون در — جوید به حیله راه و به دربان نمی‌رسد

رشید وطواط

●

قوت شبانه نیافت هر که کتب خواند — ملك سلاطین بخورد هر که عوان بود

سیف فرغانی

●

الا ای برآورده چرخ بلند — چه داری به پیری مرا مستمند

چو بودم جوان برترم داشتی — به پیری مرا خوار بگذاشتی

مرا کاش هرگز نپروردیا — چو پرورده بودی نیازردیا

فردوسی

●

ای خواجه مکن تا بتوانی طلب علم — کاندر طلب راتب هر روز بمانی

رو مسخرگی پیشه‌کن و مطربی آموز — تا داد خود از کهتر و مهتر بستانی

عبید زاکانی

● ● ●

لولی ای با پسر خود ماجرا می کرد که: تو هیچ کاری نمی کنی و عمر در بطالت بسر می بری. چند با تو گویم که معلّق زدن بیاموز و سگ از چنبر جهانیدن ورسن بازی تعلّم کن تا از عمر خود برخوردار شوی. اگر از من نمی شنوی به خدا تورا در مدرسه اندازم تا آن علم مرده ریگ ایشان بیاموزی و دانشمند شوی و تا زنده باشی در مذلت و فلاکت و ادبار بمانی و یك جواز هیچ جا حاصل نتوانی کرد.

عبید زاکانی

●

بزرگی را پرسیدند: با چندین فضیلت که دست راست را هست، خاتم در انگشت چپ چرا می کنند؟ گفت: ندانی که اهل فضل همیشه محروم باشند.

سعدی

●

آرزومندم که زمانی کسی تاریخ تراژیك ادبیات را بنویسد و نشان دهد ملتهایی که امروزه این چنین به نویسندگان و هنرمندان بزرگشان افتخار می‌کنند، در زمان حیاتشان با آنها چه رفتاری می کردند. در این تاریخ نویسنده کشمکش بی‌پایانی را که انسانهای نیك‌منش و درست کردار تمام قرون و تمام سرزمینها علیه بدمنشان و کج‌رفتاران متحمل شده اند، به روشنی باز خواهد نمود و شهادت روشنگران واقعی بشریت و استادان بزرگ هنر را وصف خواهد کرد و به ما نشان خواهد داد چگونه، از چند استثناء گذشته، تمامی آنها زندگی دردناکی را در فقر و بدبختی و گمنامی بدون یار و یاور گذرانده اند؛ حال آنکه شهرت و ثروت و افتخار همواره نصیب بی‌مایگان شده است.[۱]

شوپنهاور

●

در سال ۱۹۲۳ نخستین کتابم را نوشتم... و مصمم شدم نویسنده بشوم. از این به بعد بدبختی واقعیم شروع شد... دست آخر به گدایی افتادم... حالا هم مال و منالی ندارم، حالا هم از گذران زندگیم عاجزم، امّا... لااقل دیگر وحشت از گرسنگی، که این اواخر تبدیل به وسواس شده بود، ندارم.[۲]

هنری میلر

●

... حتی ۱۵ دلار ندارم تا قبض برق را بپردازم و کاری کنم که اقلاً چراغ خانه‌ام روشن بماند.[۳]

ویلیام فاکنر

●

... پول ندارم، غذای حسابی نمی خورم، اتاقی که مال خودم باشد و بتوانم کاری را در آنجا انجام بدهم، ندارم... در این لحظه، یك غاز ندارم و مشتاقانه منتظر اوّل برج هستم تا.... شصت روبل به دستم برسد و بلافاصله خرجش کنم.[۴]

آنتوان چخوف



من گرسنه‌ام. من بی‌خانمان هستم. در تمام این اراضی وسیع یك خانه‌ی کوچك هم که اختیار ان با من باشد، ندارم.... من دراین کشور پهناور به اندازه‌ی یك سپور شهرداری نشدم که یك اطاق مستقل برای خود دارد.... برای من عیبی نیست. امّا عیب دراین است که نمی‌توانم خوب کار کنم.

نه پیراهن دارم نه جوراب نه مایحتاج دیگر.... سرمای زمستان می‌آید و من در این اطاق بی‌سوخت و روشنایی و غذای نامرتب و نامطبوع و گرسنگیهای متوالی.[۵]

نیما یوشیج

●

چهل سال نه گوشت خوردم و نه آرزوی خوردن گوشت داشتم.... پولی برای خرید یك شمع به من می‌دادند، ولی من در تاریکی می‌گذرانیدم و آن پول را به فقیرتر از خودم می‌دادم.... خواب من از شش ساعت بیشتر نبود و چون باشکم خالی خواب آدم عمیق نمی‌شود، بیشتر شبها را بیدار بودم و با ستارگان آسمان مصاحبت و مساهرت (شب زنده‌داری) داشتم.... من با همهٔ تنگدستی و بیچارگی، احساس می کردم که فکر من به عالمی بلندتر پرواز می کند و قوه‌ای است که روح مرا به خود جذب می کند.... سی سال تمام داغی وگرمیِ نان تنها نانخورش من بود.[۶]

ملّامحمد کاظم خراسانی

●

سال ۱۳۱۴ در اثر اختلال وضع معاش ناگزیر به مراجعت [از حوزهٔ نجف] شده به زادگاه اصلی خود (تبریز) برگشتم و ده سال و خورده‌ای درآن سامان بسر بردم که حقاً باید این دوره را در زندگی خود، دورهٔ خسارت روحی بشمارم. زیرا در اثر گرفتاری ضروری به معاشرت عمومی، وسیلهٔ تأمین معاش (که از مجرای فلاحت بود) از تدریس و تفکر علمی (جز مقداری بسیار ناچیز) باز مانده بودم و پیوسته با یك شکنجهٔ درونی بسر می‌بردم....

البته هرکسی حسب حال خود، درزندگی خود، خوشی و تلخی و زشت و زیباهائی دیده و خاطره‌هائی دارد. من نیز به نوبهٔ خود و خاصه ازاین نظر که بیشتر دورهٔ زندگانی خود را با یتیمی یا غربت یامفارقت دوستان یا انقطاع وسائل و تهیدستی و گرفتاریهای دیگر گذرانیده‌ام، درمسیر زندگی با فراز و نشیبهای گوناگون روبرو شده در محیطهای رنگارنگ قرار گرفته‌ام. ولی پیوسته حس می کردم که دست ناپیدائی مرا از هر پرتگاه خطرناك نجات می‌دهد و جاذبهٔ مرموزی از میان هزارها مانع بیرون کشیده به سوی مقصود هدایت می کند.[۷]

علّامه سیّد محّمدحسین طباطبائی

روز و هفته و ماه و سال را سپری می کردم و فقط با یك رنگ غذا شکم خود را سیر می نمودم. از این غذا، یك وعده صبح می خوردم و یك وعده ظهر می خوردم و یك وعده شب.... هفته‌ها و ماهها بر من می گذشت و جز شیرهٔ سیاه، خورشی دیگر نصیبم نمی شد که بتوانم نانخورشی ترتیب دهم.[۸]

طه حسین

پاورقی

۱. شوپنهاور. «کتاب و نویسندگی». ترجمهٔ کامران فانی. در: الفبا. به همّت غلامحسین ساعدی. ج ۳، ص ۱۳۸ـ۱۳۹.
۲. هنری میلر. شیطان در بهشت. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی و نازی عظیما. (چاپ اوّل: تهران، نشر تندر، ۱۳۶۷). ص ۸و۹.
۳. صفدر تقی‌زاده. «خاطره‌ها و نامه‌هائی از ویلیام فاکنر». در: کتاب سخن: مجموعهٔ مقالات. (چاپ اوّل: انتشارات علمی، ۱۳۶۴). ص ۱۱۴.
۴. سامرست موام. دربارهٔ رمان و داستان کوتاه. ترجمهٔ کاوهٔ دهگان. (چاپ چهارم: تهران، کتابهای جیبی، ۱۳۶۴). ص ۳۴۴ـ۳۴۵.
۵. برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج: نثر. تدوین سیروس طاهباز. (چاپ اوّل: انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۹). ص ۲۳۶و ۲۷۶ و ۳۰۹.
۶. محمود حکیمی. هزار و یك حکایت تاریخی. (چاپ اوّل: تهران، انتشارات قلم، ۱۳۶۶) ج ۱، ص ۱۸۴ـ۱۸۵. به نقل از: حبیب‌الله نوبخت. «کارنامه». مجلهٔ وحید. (دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ سوّم). ص ۱۳۶.
۷. سیّد محّمدحسین طباطبائی. بررسیهای اسلامی. به کوشش سیدهادی خسروشاهی. (دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیه قم). ج ۱، ص ۹و۱۰.
۸. طه حسین. آن روزها. ترجمهٔ حسین خدیو جم. (چاپ چهارم: تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۳). ص ۹۸، نقل به مضمون.


ASLI
92
93
ASSISTANCE,
SERVICING, LIABILITY,
INTEGRATION
سرویس دهی، همکاری،
هم آهنگی، قابلیت اطمینان



آغاز بی‌انتها

چشمان تو
توتم گمشدهٔ
قبایل عشق است.

○

چقدر ساده!
زندگی پیرامونمان می‌پلکد
و پیر می‌شود.

○

زنبور عشقم
از شهد یادت می‌نوشد
کندوی تنهایی‌ام را می‌سازد.

○

پلکهایت که می‌افتد
آبشخوری فیروزه
در من غروب می‌کند.

○

...
گمشده‌ام
فانوسی دریایی
بر دلت بیاویز.

○

ابری از دل آسمان می‌گذرد
درخت
سایه‌اش را گم می‌کند.

○

عشق را کاویدیم
و چشم در چشم
باد را گره زدیم.

○

نه یارای نیاغازیدن
نه توان رسیدن
بر گردونهٔ احساس
عشق آغازی بی‌انتهاست.

○

زیبایت را
گل
جرعه
جرعه
از چشمان من نوشید

دی ۶۷

مرگ گل

دسته‌ای گل برایت هدیه آورده‌اند.
می‌بوئیش.
اندوه جدایی
در شامه‌ات می‌پیچد.
روی میزت
خیال گلستان پهن می‌شود...

بهمن ۶۹

بِزَنگاه

در آرامشی شگرف
بر میدان شهر
تندیس هوا رو به تعفّن ایستاده است
و من از سوراخ سوزنی
به خیابانی خیره مانده‌ام
که جز به خیالم نمی‌برد.

نگاه تو برکه‌ای است
که بر آئینه‌اش ستاره‌ای جان می‌کند.
و جهان
از اندوه خود به شب می‌نشیند.

صدا
دهانش را گم کرده
و رازی
بر گردهٔ ناقوس خود
چمبر زده است.

اردیبهشت ۷۰

تنهائی

همیشه
از همیشه انتظار
دریچه‌ای به باغ تنهایی جاری است
و بر آسمانش
مرغکی دلتنگی‌اش را نغمه می‌کند
که حنجره‌اش
از گلوی قلمم می‌گذرد.
اردیبهشت ۷۰

خیال

در کفشهای خیالم
ریگی از تو بود
که می‌لغزید
در امتداد گنگ تنهایی.
پای خاطره

کوچ

برخیز و بخوان چکامهٔ کوچ
از دفتر فصلنامهٔ کوچ

آوای درای کاروان است
تقطیع هزار جامهٔ کوچ

مائیم به جای مانده در خویش
از قافله در ادامهٔ کوچ

بال و پر بسته‌ام پر از شوق
کو فرصت یك اقامهٔ کوچ

ای همنفس عشیرهٔ صبح
برخیز و بپوش جامهٔ کوچ

وَهْم

"نه به معجزت ندا و نفس
که با شعر بوسه‌یی
جنازه‌ها برمی‌خیزند،
از مقبره‌های ویران...

□

میدانِ بی‌نبرد
مبهوتِ رقصِ غبارست.
لاشخواران دربند
به در گشودنِ دهانهاشان
طعام زنده پس می‌دهند،
و نوزادانِ سرخ
کرکسانِ مرده را ـ

بر خاك می‌کشند.

امید غضنفر ـ بوشهر

ناشکیبی

کسی که درشبِ چشم غریب می‌گرید
برای غربت گلها، عجیب می‌گرید
مگر حماسهٔ مردانِ عافیت‌سوز است
که با ترنم «اَمن یجیب» می‌گرید
خرابِ چشم خراباتیان و نرگسهاست
برای شهیدان باغ سیب می‌گرید
به دودمانِ خیالم، اجاقها کورند
و ابرهای دلم، ناشکیب می‌گرید
کسی شکسته چنین دردرون خستهٔ من
که بر هزاره دردش، طبیب می‌گرید

مجتبی طهمورثی ـ کرمانشاه

کوچه‌های بارانی

یك پنجره در سکوت زندانی است
یك باغ در انتظار ویرانی است
از مرگ ترانه‌ها نمی‌گریند
انگار که قلب‌ها زمستانی است
باید به صفای آینه شك کرد
در آینه زخم سنگ مهمانی است!
ما شاخه شکسته‌های بی‌برگیم
یعنی که همیشه عشق قربانی است
شعری که در آن بهار خشکیده است
آلوده به طرحهای سیمانی است!
چون روح کویر ساده‌ایم آری
دل عاشق کوچه‌های بارانی است!!

فرهاد صابر ـ آمل

بدرقه

زخمت به تازیانه خندید
شهابی
از پیشانیت گذشت
و در آسمان کوچه‌ای گشوده شد
اشك و آینه و قرآن
در بدرقه‌ات صف کشیدند!

معصومهٔ ناصری ـ اصفهان



سرشت باد

گفتی سرشت باد همین است
بی‌گاه می‌آید
و درست به گاهِ شکفتن
اما
تا ابتدای یك شکفتن دیگر
حد و نمای چشم تو ما را بس.
زیباست!
امتزاج دریا و آسمان
رنگین کمان،
آینهٔ کوچك کولی‌هاست...

جلیل قیصری ـ علمده

با یاد سهراب سپهری

مسافر

با انفجار سرخ گُلی بیدار شد
در فراخنایی که فواره‌ها
آواز آبی آبها را
تنها،
برای آفتاب معنا می کردند.

راه افتاد.
وسعت پرواز قاصدکها را
تا برگریزان سپیداران
وجب کرد
به جستجوی بال رنگین پروانه‌ها
تا طلوع شقایق رفت

با شکفتن گُلی
خندید
با بغض آسمان
بارید
«و در تب حرف
آب بصیرت نوشید.»
در چهار راه فصول ایستاد
بوته‌های گل رنگ را
بر بوم برگها باشید
و چشم انداز دلگیر دریچه‌ها را
سرشار از عطر گُل سوسن کرد.

آنگاه،
که خارگُلی
بر پرواز پرستوها را
خونین کرد.
شاخسار روشن آذرخش
در چشمانش درخشید
و زمزمه‌های زلالش را
بر آرامش آبی آفتابگردانها
بارید:
«هر درختی به اندازهٔ ترس من برگ دارد.»

خاک،
عطر گمشدهٔ گُلها را
از نسیم نفس هایش بوئید.
□
با انفجار سرخ گُلی بیدار شد
در مشرق عشق
قدم زد
و از «ابعاد این عصر خاموش»
خرامان
خرامان
سفر کرد.

تیمور ترنج ـ بوشهر

برای آزادگان سرافراز

در هماغوشی لبخند و بغض

... سربازان بودند
با کوله بار درد
از تاول پاهاشان، خون می‌چکید
و شانه‌ها و گرده‌هاشان
قوس و قزح دیرین تازیانه‌هایی بود
که لحظه‌های غم انگیز را ناله می کشید.

در نیمروزی سوزان
از راه رسیدند
و در هماغوشی لبخند و بغض
در چهار راهها و خیابانها و کوچه‌ها
گام سست کردند و
دختران نوعروس را
در پیراهن سپید عروسیشان
به نظاره ایستادند
و درغمی عمیق
سربردامن مادران سوگوار گذاشتند و
سخت گریستند.

سربازان بودند
با کوله بار درد
روبه‌روی فردا ایستاده بودند
و خشم غربتشان را
ـ فرو می خوردند.

محمد کاظم علی پور ـ خرّم آباد

بندهایی از منظومه
«جهان، گفتگوی من و توست»

● سه شعر از بیژن نجدی



۱
چرا چنان نشدم که یك کوزه
با انحنای تن عشاق و تمنای چند انگشت؟
چرا چنان نشدم که کوزه‌گران
دست آغشتهٔ خاك‌ها و باران‌ها؟
در غروبی که می‌پیچد
وین طوفان شن
که می‌رقصد
زاده نمی‌شود کوزه‌ای عاشق
در آواز کوزه گرانهٔ من.
این همه رویا، به خاطر یك کوزه؟
این همه جنون در انگشتم
بخاطر تماس تن تاریخ؟

۲
چیست این حال خوش برگ؟
که سبز.
فردای خشك برگ؟
که زرد.
چیست این دلضربه‌ها در سقف؟
که چنین شناورم در ابر
و آبی، پل زده است
از من به نیلوفر.
چیست این ناتمامی رنگ
در اندام شاخه‌ای از نور؟
قدسی‌های گیاه از مدار بیضی گون می‌گذرد
و گاه، آرام می‌بارد
از درخت ناآرام.
چیست این بوی منظومه شمسی
در تن من؟

۳
باران می‌بارد
از ابر روی ابر.
باران می‌بارد
بلور قطره‌اش، کلمه
«ابر»
«آب»
«آینه»
و (صدا)))))
هجای خیس می‌بارد
بردستم از شانه
از گیسو.

نه
این باران نیست
خود آبی‌هاست
من هستم که می‌بارد
و راه باز می‌کند تا ابر
آغوش در بازوان برهنهٔ کلمات

بر خطوط عمود

بارانهای بهاری

● مهدی رضازاده

۱
بیدار می‌شوم
با زنگ صدای دستفروش
که فریاد می‌کند
نوبرانه‌هایش را.
پای کشان
به بازار می‌روم
تو نیستی
تا ببینی
که بهار
از درختان نمور
بالا می‌رود
تا پیراهن گلدارش را
بر قامت لخت‌شان
اندازه کند.
همه چیزهایی که رفته‌اند
دوباره بازآمده‌اند
خوشا به تو ـ خوشا
که نمی‌آیی و نمیدانی
که ما چگونه
«شرم» را
با دستهای تهی
به خانه می‌بریم



۲
با نخستین شعاع آفتاب
چشم می‌گشایم.
افکارم
هنوز
راه می‌رود
بر خطوط عمود بارانهای دیروزی.
نه آواز پرنده‌ها و
نه رقص شکوفه‌ها
نشاطی در دلم
نمی‌ریزند
راه می‌روم
بر طراوت سبزه‌ها دست می‌کشم
امروز که بگذرد
شب در اجتماع شب‌بوها
به التماس می‌خواهم
که «بهار» را
بر دلم کوك زنند.

۳
شب
غرقه در عطر شب‌بوهاست
به سوسوی ستاره‌ها
اعتمادی نیست
فردا که بیاید
دوباره
پایکوبی بارانهای بهاری است.
در کنارم
اگر بودی
پیش از آن که
باد
زخمه بر اندام باغ زند
به بوی تو می‌پیوستم
با یك بغل شب‌بو

هنرکاربردی
هنراعتباری

■ مهدی آهن‌چیان ـ قائم‌شهر



اشارهٔ لازم:
آنچه در زیر می‌خوانید دیدگاهی خاص در مورد موسیقی سنتی ایرانی است که یکی از خوانندگان برایمان فرستاده‌اند، و بدون تردید ادبستان با نکات مطرح شده در آن موافق نیست. اما از آنجا که روش ادبستان ازهمان ابتدا درج مقالات و دیدگاههای متفاوت در مورد زمینه‌های متنوع هنری-واز جمله موسیقی - بوده است، آن را چاپ کرده‌ایم، بااین امید که خوانندگان متعهد علاقه‌مند و صاحبنظر با شرکت در مباحثی از این دست، به روشن شدن نکات ابهام این مقولهٔ هنری کمك کنند.
طبیعی است که ادبستان آمادگی دارد نظریات و دیدگاههای دیگر را نیز برای مطالعه و قضاوت خوانندگان خود، به چاپ برساند. انشاءالله.

مدتها است که ادبستان ما، صفحاتی را به موضوع موسیقی ایرانی ناب اختصاص می‌دهد. دست مسئولانش درد نکند، اما نکتهٔ قابل توجه این که گفته‌ها و نوشته‌ها در بیشتر موارد نوعی به به و چه چه گویی است و در بسیاری از مصاحبه‌ها و نوشته‌ها، بقالان پیشه‌ور، ماست‌های معروفشان را جوری به خلق‌الله عرضه می کنند که انگار شهد و شکّر است. به عنوان مثال، باز به من و دیگر خوانندگان یادآوری می کنند که گویا همین دیروز پریروزها، تیمور لنگ به ما حمله کرده و از کلهٔ هم میهنان من و شما مناره ساخته یا این که مثلاً مغولکی پیاده همین امروز صبح به چند تااز هموطنان ما گفته که سرجایشان بی حرکت بایستند تااو برود و شمشیرش را بیاورد؛ و از همین دست خاطره‌ها. به همین دلیل من و شمای خواننده، باید بنشینیم یك گوشهٔ اتاق، و به ناله‌های اندوهناك این جماعت گوش هوش بسپاریم و با چشمان خمار به آسمان نگریسته و آههای سوزناك بکشیم که ای فلك بدکار و ای چرخ غدّار چه ظلم‌ها که به ما نکردی و چه بلاها که بر سرمان نیاوردی.

از طرف دیگر این صحنه را تصور بفرمائید که به طور مثال همین چند شب پیش یك آقائی که در نواختن ساز خیلی خیلی کامل و بسیار بسیار اصیل «چنگ» مهارت فراوان داشته است، یك دست کت و شلوار سبز رنگ پوشیده و بر بالای درختی که دست بر قضا آنهم به رنگ سبز بوده، شروع کرده است به نوازندگی آهنگ مثلاً «سبز در سبز». بعد پادشاه وقت با شنیدن آن نوای روحانی، هوش از سرش پریده و با پای برهنه، به دنبال منبع این صدای آسمانی می گشته وحالا من و شما باید همین آهنگ را که بر چسب سنت، باملیت و بااصالت و غیره هم خورده، به عنوان هنر بپذیریم. آن هم هنری که تعریفی این گونه ازآن در دست داریم: «هنری که ارائه می‌شود باید بیدار کنندهٔ خفتگان بی‌سوز، و حرکت دهندهٔ بیداران ازحرکت مانده باشد.»(۱)

... اما تیمور و چنگیز خیلی جاهای دیگر هم رفتند، نصف دنیا را هم به هم ریختند. آیا همهٔ آن دیگران هم مثل ما، درموسیقی ملی‌شان فقط ناله می کنند؟ چه اصراری است در به یاد آوردن و به یاد نگهداشتن بدبختی‌ها و تیره‌روزی‌های روزگاران گذشته؟ می گویند که حمله‌ها و خونخوارگی‌ها و قتل عام‌های تاریخی، ماهیت بخش موسیقی ما بوده؛ می گویم که اخیراً هم یك متجاوز دیگر، جنگی هشت ساله را در کشور ما به راه انداخت. کدام گوشه را در کدام مقام و مایه را به موسیقی سنتی اصیلمان اضافه کردیم؟ گوشهٔ قاو؟ یا مایهٔ حلبچه؟ برای نمونه نشان بدهید آهنگی را آنگونه جاذب و تأثیرگذار که من و شمای شنونده گاه و بیگاه زیر لب زمزمه‌اش کنیم، یا آنچنان که وقتی هر از چند گاهی ازرادیو و تلویزیون پخش بشود، هیجان خاطره‌اش تنمان را به مورمور بیندازد...

مدعیان موسیقی اصیل و سنتی (و اخیراً عرفانی) و دیگر گونه‌هایش بر دو دسته‌اند. گروه اول آنها که عمری را در این راه گذاشته‌اند و بر سر اعتقادی، موی سپید کرده‌اند. اینها پاسداران سنت‌اند، حافظهٔ هنر روزگاران گذشته. اصالت هنرشان معتبر است، وحریمشان محترم. بنابراین چه اشکالی دارد که آدم گاهی وقتها مثلاً به یاد خسروپرویز بیفتد که در مرگ شبدیز می گریسته است. و یا «سوگ سیاوش» همان طور که در شعر و نقاشی ما هست، باشد که درموسیقی‌مان هم تکه‌ای به یادگار داشته باشد... اما اینها همه، دیگر در زمانهٔ ما کاربردی فراگیر و مؤثر ندارند. فرهنگ امروز، پویائی می‌خواهد، و موسیقی

امروز، خشماهنگ همان جوان برومند متعهدی را می‌طلبد که با سینهٔ سپر کرده و گردن برافراشته، محکم و معتقد، از ارزشها و حق و حقوق ملت خود دفاع کرده است. وموسیقی امروز صلابت صدای هزار شیپور را می‌طلبد، نه نوای آرام سه‌تار و نی و کمانچه را.

کسی دراعتبار نقاشی های کمال الملك و شاگردان وفادار به سبکش، شکی ندارد. اما آن هنر معتبر، توی این عصر و زمانه، کاربردش همین است که توی بالکن‌ها و در و دیوار مجلس شورای ملی سابق خاك بخورد و درموزه نگهداری شود. امروزهیچ سلطانی به اردو نمی‌رود تا نقاشباشی درگاه، تصویر اردوگاهش را ترسیم کند. کاربردش مربوط به زمان خودش بوده است. امروز هموطنان صاحب نام ما که در خارجه نمایشگاه می گذارند در کارهایشان کمتر از گرافیك و کلاژ و آبستره را عرضه نمی کنند.

گروه دوم اما آنهائی هستند که موافق با اوضاع و پسند اجتماعی موجود دکان اصالت و سنت و عرفان باز کرده‌اند و به مردم ماست شیرین خودشان رامی فروشند از تغار «خودبینی». فلان استاد که هیچکس را جز خودش به اصالت قبول ندارد، افتخارش این است که شجرهٔ تلمذش با دو سه مرحله پسَروی، مثلا به مرحوم درویش‌خان می‌رسد. هنر درویش‌خان در زمان خودش معتبر بوده و اکنون هم در حد خودش قابل احترام است اما امروزه کپی کردن از شیوهٔ نوازندگی اودیگر کاربرد لازم را ندارد. شما مانند صد سال پیش بنوازید، من هم مثل صد سال پیش بنشینم و گوش کنم. دنیا را که نمی توانیم در صد سال پیش نگه داریم... برادری در همین ادبستان خودمان نوشته است که ماهور اصیل را باید بروی سر کوههای لرستان بنوازی، تا حال بدهد[۲]. اگرروزی فرضاً قرار شود که هر قومی برود نمونهٔ موسیقی اش را مثلا جلو ساختمان سازمان ملل ارائه کند تا محك جهانی بخورد، نبود محیط کوههای لرستان را چه باید بکنیم؟ تازه برای رساندن صدای ضعیف سنتور و سه تارمان به گوش حاضرین و شنوندگان ازردیف دوم به بعد، باید از میکروفون و آمپلی فایر و بلندگوهای الکترونیکی استفاده کنیم، همین برادر فوق‌الذکر درهمان مقاله‌شان این طور نوشته‌اند: «صاحبان زر و زور فقط وقتی به موسیقی و هنر می اندیشند که فرزندان لوس و بی‌هنرشان آلتی ازآلات مزخرف موسیقی الکترونیکی را همراه سایر اسباب بازیهایشان یدك بکشند. آن هم درگوشهٔ متروکی ازانبارها یا زیرزمینهای خود.[۳]» خدمت این نویسندهٔ محترم و دیگر همفکرانشان باید گفت که اگر گروهی در چند مورد، کارد آشپزخانه را برای بریدن سر کسانی، یا پاره کردن شکم دیگرانی به کار برده‌اند، درست نیست که کارد آشپزخانه را به صفت خنده‌دار «مزخرف» موصوف کنیم. به اعتقاد نگارنده دنیا دنیای الکترونیك است. قلب الکترونیکی و خدمتکار الکترونیکی سالهاست که ساخته شده، گیرم که بنده و شما تا صد سال دیگر هم نتوانیم و یا نخواهیم یك رادیوی تك موج را به تمامی، خودمان بسازیم، آیا می‌توان در حضور و نقش یك ساز الکترونیکی که صدای تمام سازهای سنتی و اصیل و عرفانی ما را می‌تواند درست مثل خودشان تقلید کند، شك کرد؟ اما کاربردش هم انسان را غافلگیر می کند. یك سری که به بازار بزنید درمی یابید که خریداران و فروشندگان وتعلیم دهندگان سازهای الکترونیك با تنوع گسترده شان، بسیار بسیار بیشتر از سازهای سنتی و اصیل است. این طور که پیش می‌رود، چند صباحی دیگر، بقالی‌ها و لبنیاتی‌ها هم‌ساز الکترونیکی عرضه خواهند کرد، سوپرمارکت‌ها و بوتیك‌ها که خیلی وقت است بازار داغی دارند همه دارند کارد آشپزخانه را می خرند، و اگر با آن گناهی انجام شود به گردن آنهایی که می‌دانند و بازهم می گویند: «انشاءالله گربه است!»

صدای نت «می» در روی ساز سنتی و اصیل ما، چنانچه فاصله‌تان را با بُخاری اتاق تغییر بدهید، تغییر می کند. اما آن صدایی که یك ساز الکترونیکی به عنوان «می» ارائه میدهد، همانی است که صد سال پیش نوازنده ای می شنیده یا صد سال بعد خواننده ای می خواند. و اینکار به کمك فرمولهای علمی انجام شده است. بنیان موسیقی بر علم و دانش است. استفاده ازساز الکترونیکی هم در انحصار صاحبان زر نیست و برعکس، یك ساز الکترونیکی را بسیاری از نوجوانان کشور ما می‌توانند تهیه کنند، اما تهیهٔ یك عدد تار مرغوب و اصیل از عهدهٔ هرکسی بر نمی‌آید. خریدن یك تار خوب، کارهمان به قول شما صاحبان زر است...

اما گروه دوم مدعیان، همیشه بوده و با هرگونه شرایط اجتماعی، خودشان را سازگار کرده اند. میگویم که آقایان! (و بعضاً خانم‌ها!) به این کف زدنها و سوت کشیدنهای هموطنان داخلی هم زیادی دل خوش نباشند، زیرا حکم لنگهٔ کفش کهنه را دارند، در بیابان برهوت موسیقی. آقایان هنرمندان! سیزده چهارده سال، با وجود تمامی امکانات موجود مملکت چه چیز ماندنی به وجود آوردید؟ سال به سال هم دریغ از پارسال! کدام اثر عرفانی، یا سنتی یا اصیلتان اقبال عامه داشته است؟ عرضهٔ جهانی‌اش پیشکش!

موسیقی یك زبان مشترك انسانی است. اعتبار موسیقی اصیل‌مان سر جای خودش و محترم. فکری هم به حال گسترش کاربردش بکنیم. «موسیقی امروز ایران ازنظر چهارچوب کلی ـ منهای شخصیت و کاراکتر درونی و خاص آن ـ شباهت زیادی به موسیقی اروپا قبل از شروع دوران پولیفونی ـ قرن دوازدهم ـ دارد... نظریه‌پردازان در غرب، طی قرنها با تحول تدریجی درموسیقی خود، آن را دارای ریتم، جثه، شکل و ساختمان کردند. در این مدت هیچ کار عملی و تحقیقی در جهت تحول اساسی در موسیقی سنتی ایران صورت نگرفته واین نمی تواند نقطهٔ ارزش برای ما باشد و به آن مباهات کنیم... چون خودمان تحقیق و نظریه‌ای دراین زمینه نداریم و نمی‌توانیم ده قرن به دنبال تحقیق و تفحص باشیم، پس به ناچار باید از آنچه دست آورد تحقیقات دیگران است، استفاده کنیم. البته نظر من این نیست که موسیقی ایرانی را منطبق بر قواعد موسیقی فرنگی کنیم، ولی بسیاری ازاین اصول می تواند برای موسیقی ما هم قابل تعمیم باشد و مساله اینجاست که چگونه ضمن استفاده از این قوانین، بتوانیم به نحو احسن هویت موسیقی ملی خود را نیز زنده نگهداریم[۴].» انشاءالله...

زیرنویس:

۱ـ این جمله از حجة‌الاسلام هاشمی رفسنجانی‌ست، ارجاعی برای آن بخاطر ندارم.

۲و۳ـ ادبستان ۲۶ ـ مقاله نامه به یك هنرمند... صفحات ۸۴ تا ۸۶.

۴ـ رسالهٔ هارمونی، چاپ اول ۱۳۶۸ انتشارات برگ. مقدمهٔ مترجم.

■ می گویند قتل عام‌های تاریخی، ماهیت بخش موسیقی ما بوده، می گویم که اخیراً هم یك متجاوز دیگر جنگی هشت ساله را در کشورما به راه انداخت. کدام گوشه را به موسیقی سنتی اصیلمان اضافه کردیم؟ گوشهٔ فاو؟ یا مایهٔ حلبچه؟...

■ موسیقی امروز خشماهنگ همان جوان برومند متعهدی را می طلبد که با سینهٔ سپر کرده و گردن افراشته، محکم و معتقد از ارزشها و حق و حقوق ملت خود دفاع کرده است



فهرست
موضوعی مطالب سال سوم
ادبستان

آشنایی با متون کهن

آشنایی با نمایشنامه نویسان معاصر جهان

از مطبوعات دیگر

بزرگداشت

خوشنویسی

ـ گفتگو با استاد امیرخانی ـ فرمهر منجزی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۲۲

ـ گفتگو با ناصر رحیمی دربارهٔ تاریخچه خوشنویسی ـ م. میرزاده، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۶۴

ـ گفتگویی مفصل با یدالله کابلی درباره خوشنویسی و شکسته نویسی ـ فرمهر منجزی، سال سوم، شماره سی ودوم، ص ۵۴

ـ دربارهٔ تذکرهٔ خوشنویسان غلام محمد هفت قلمی ـ دکتر بدیع‌الله دبیری نژاد، سال سوم، شماره سی وپنجم، ص ۵۳

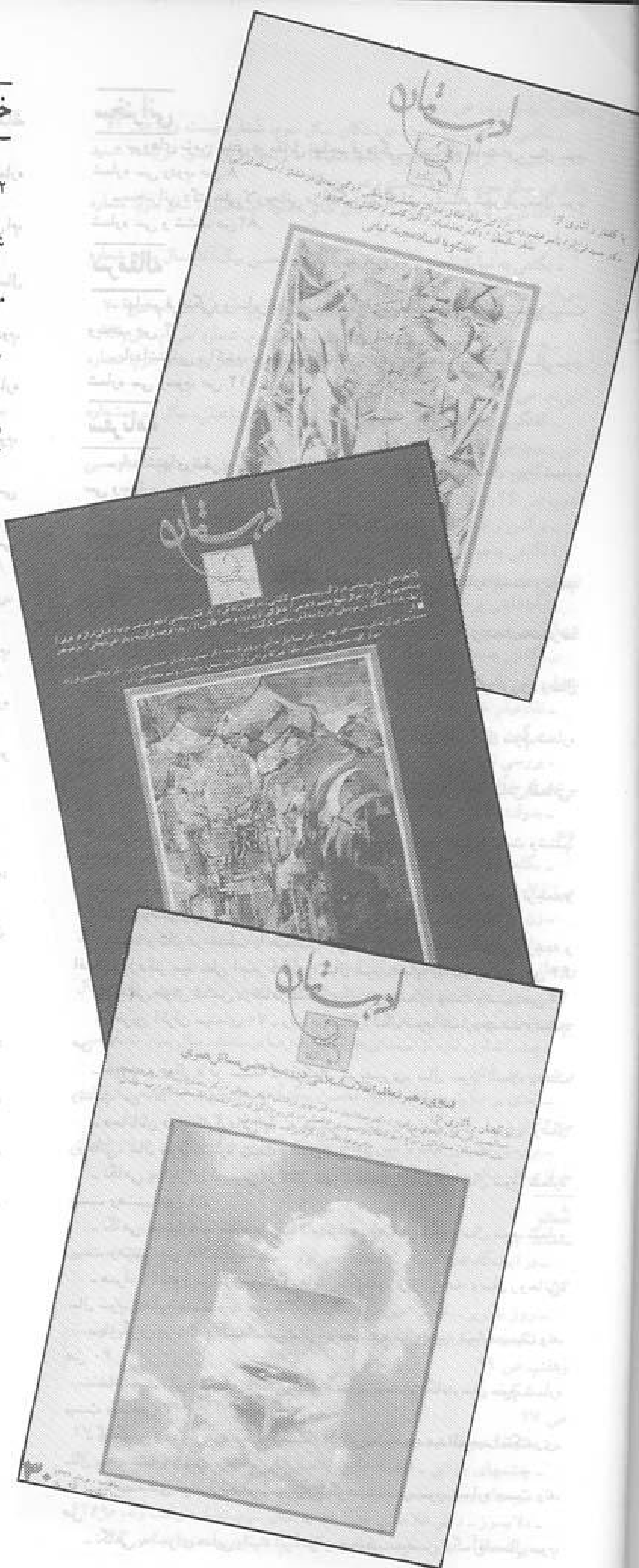
ـ گفتگو با مهدی فلاح هنرمند خوشنویس، فرمهر منجزی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۴۷.

داستان

ـ داستان حیرت انگیز شاعری که همیشه می گفت: «لطفاً به من توجه کنید!» ـ سال سوم، شماره بیست وپنجم، ص ۶۴
ـ جشن... ـ محمد محمدسیفی، سال سوم، شماره بیست و ششم، ص ۵۰
ـ مرگ بد ـ باقر رجبعلی، سال سوم، شماره بیست و هفتم، ص ۴۴
ـ باشد برای بعد... ـ سهیل محمودی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۵۲
ـ تکه ابر سفید ـ موسی علیجانی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۷۵
ـ حجله سوران ـ یاسر هشترودی، سال سوم، شماره بیست ونه، ص ۱۸
ـ از خرمشهر که می‌رفتیم... ـ نصرت‌الله محمودزاده، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۱۳
ـ معجزه ـ باقر رجبعلی، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۲۲
ـ بودن، ماندن، رفتن ـ پرویز خرسند، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۲۳
ـ در باران ـ عبدالله دشتی، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۳۶
ـ حکومت نظامی ـ محمودخوافی، سال سوم، شماره سی وسوم، ص ۷۸
ـ ماله بر دیوار گلی ـ محمود بدرطالعی، سال سوم، شماره سی وچهارم، ص ۶۸
ـ مرغ عشق ـ فخری گنجعلی، سال سوم، شماره سی وچهارم، ص ۷۱
ـ غربت تنگ ـ محمد بکایی، سال سوم، شماره سی وچهارم، ص ۷۶
ـ بلك پنجم ـ سید یاسر هشترودی، سال سوم، شماره سی وپنجم، ص ۲۹
ـ تندیس و جنگ ـ محمد خدادادی، سال سوم، شماره سی وپنجم، ص ۴۹
ـ گنجشکها... ـ باقر رجبعلی، سال سوم، شماره سی وپنجم، ص ۵۸
ـ بی‌چهرگان، مهرداد حجتی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۸۶.
ـ در آینه، محمد محمدسیفی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۳۰.
ـ شانس، صادق کرمیار، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۸۸.

داستان ترجمه

ـ آسمان خون می‌بارد ـ یوسف جادالحق، ترجمه: موسی بیدج ـ سال سوم، شماره بیست وپنجم، ص ۴۳
ـ نویسنده حقیقی با ناممکن‌ها درگیر است ـ جان اشتاین بك، ترجمه: فرمهر منجزی و کارینه آسادوریان، سال سوم، شماره بیست وپنجم، ص ۶۸
ـ بودجه ـ مآریو بنه‌دتی، ترجمه: شهرزاد ملك، سال سوم، شماره بیست و ششم، ص ۶۰
ـ اگر شکستهایمان را فراموش نکنیم زنده نمی‌مانیم... ـ جان اشتاین بك، ترجمه: فرمهرمنجزی و کارینه آسادوریان، سال سوم، شماره بیست وپنجم، ص ۷۰
ـ بازار مکارهٔ کلیولند ـ ریچارد برایتگان، ترجمه: پرویز حسینی، سال سوم، شماره بیست و ششم، ص ۸۲
ـ سالهاست که به دنبال یك مداد خوب می گردم! ـ جان اشتاین بك، ترجمه: فرمهرمنجزی و کارینه آسادوریان، سال سوم، شماره بیست وهفتم، ص ۶۸
ـ پیامی از امپراتور ـ فرانتس کافکا، ترجمه فاضلی بیرجندی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۱۷
ـ مردخانه ـ فرانك اوکانر، ترجمه: سیاوش سرتیپی، سال سوم، شماره بیست



درسهایی دربارهٔ داستان نویسی

زندگینامه

سخنرانی

سرمقاله

سفرنامه

سینما و تئاتر

شعر

شعر معاصر ایران

شعر معاصر جهان

فصلی از یك کتاب

کاریکلماتور

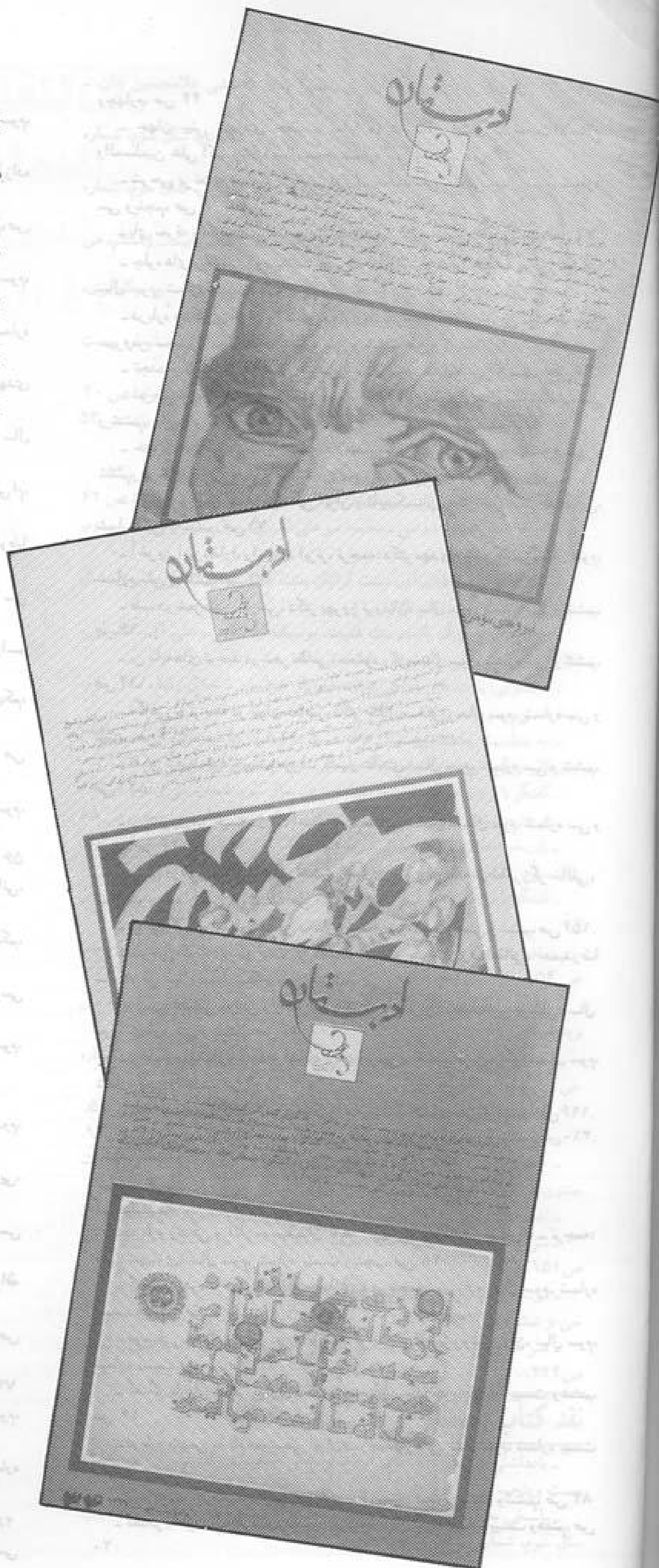
گزارش

مصاحبه با استادان زبان و زبانشناسان

مصاحبه

مقالات

- این شعر سعدی چند جمله دارد؟ - دکتر مهدی درخشان، سال سوم، شماره بیست وپنجم، ص ۲۳
- نگاهی به اشعار طبری نیما یوشیج - قوام‌الدین بینایی، سال سوم، شماره بیست وپنجم، ص ۸۰
- بهمن مبارك - مرضیه پروهان، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۸
- غزل، عمومی‌ترین قالب در شعر نسل انقلاب - ساعد باقری و محمدرضا محمدی نیکو، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۱۰
- خراسان، طوس و فردوسی - دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۲۰
- نیاز کودك، سرچشمهٔ افسانه - داود حسینی، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۲۲
- کوندرا: رمان‌نویس خانه‌اش را خراب می کند تا رمان خود را بنیان گذارد - ترجمه: هادی زینلی، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۳۱
- شروح گلشن راز - ك. مانی، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۳۲
- شطرنج در گسترهٔ ادب پارسی - سعید رضابیات، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۴۴
- نقدها را بود آیا... - هاشم حسینی، سال سوم، شماره بیست و ششم، ص ۷۸
- مقایسهٔ داستان خسرو و شیرین در اشعار فردوسی و نظامی - کریم صادری، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۸۹
- پژوهشی دربارهٔ نوروز - دکتر منصور رستگار فسایی، سال سوم، شماره بیست وهفتم، ص ۸
- حقیقت مانندی داستان، محك سنجش صداقت و قدرت هنری نویسنده - خیام فولادی تالاری، سال سوم، شماره بیست وهفتم، ص ۲۸
- یك داستان از زبان چند سخنور - سعید رضا بیات، سال سوم، شماره بیست وهفتم، ص ۳۲
- تصویرهایی برای داستانهای ارنست همینگوی - سوادانگولف، ترجمه: یوسف قنبر، سال سوم، شماره بیست وهفتم، ص ۵۴
- نقد ادبی، وجدان ادبیات - ترجمه: ویدا فرزام، سال سوم، شماره بیست وهفتم، ص ۶۴
- میعادگاه همهٔ نسلهای تاریخ و اساطیر ایران - مرضیه پروهان، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۶
- یك سال پس از برگزاری کنگرهٔ بزرگداشت فردوسی... - دکتر منصور رستگار فسایی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۱۰
- ادبیات سیاه - بلقیس سلیمانی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۱۴
- پژوهشی دربارهٔ بیماری افسانه‌ای «مجنون» به روایت نظامی گنجوی - دکتر محمدرضا محرری، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۱۸
- دربارهٔ پروین اعتصامی - قوام‌الدین بینایی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۲۸
- طنز انقلابی در نیکاراگوا - ترجمه: حسن هاشمی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۵۱
- سفر به دیار انزوا - دکتر روح‌انگیز کراچی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۶۸
- تنش و جاذبهٔ ترجمه - دکتر جلال سخنور، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۷۰
- نگاهی به ادبیات آمریکا در دوره مدرن - ترجمه: سیدمحسن تقوی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۷۲
- اصول زبانشناختی حاکم بر تدوین فرهنگهای دوزبانه - محمدعلی مختاری اردکانی، سال سوم، شماره بیست وهشتم، ص ۷۶
- تحقیقی پیرامون اخلاق اسلامی در شاهنامه فردوسی - دکتر حمید فرزام، سال سوم، شماره بیست ونه، ص ۶
- طلب در مثنوی - اسحاق طغیانی، سال سوم، شماره بیست ونه، ص ۱۱
- لغات و اصطلاحات «تعلیم و تربیت» در آثار شهید مطهری - محمدحسن محمدی، سال سوم، شماره بیست ونه، ص ۱۴
- بازهم پیرامون یك شعر سعدی - دکتر مهدی درخشان، سال سوم، شماره بیست ونه، ص ۴۴
- جستجویی در زندگی و شعر «مظهر خویی» - کامیار عابدی، سال سوم، شماره



بیست و نه، ص ۴۸
ـ رهنمودهای رهبر انقلاب در دیدار با نویسندگان مجله «حوزه» ـ سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۱۰
ـ روانشناسی و روانکاوی و نظریه‌های نقد ادبی ـ نمایشی ـ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۲۸
ـ دربارهٔ غزلی از خواجهٔ شیراز ـ سروش کاظمیان، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۴۰
ـ بر همهٔ ما واضح و مبرهن است که...! ـ دکتر منصور رستگار فسایی، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۴۹
ـ مقدمه‌ای بر تاریخ نگاری دوره هخامنشی ـ الف. خدادادیان، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۵۵
ـ تأثیر سبك پیرهرات در نثر پارسی و شرح حال یکی از پیروانش ـ دکتر مهدی درخشان، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۶۷
ـ واقعیت و تخیل در تاریخ ـ هربرت مولر، ترجمه: عبدالحسین آذرنگ، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۸۰
ـ زنان شاعر در سرزمین هند ـ دکتر روح انگیز کراچی، سال سوم، شماره سی‌ام، ص ۹۰
ـ جستجویی در آثار و احوال شیخ محمد لاهیجی شارح گلشن‌راز ـ محمدرضا برزگرخالقی، سال سوم، شماره سی‌ویکم، ص ۲۸
ـ خاطراتی از پروین و عصر طلایی ـ سید هادی حائری، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۳۲
ـ مختصری دربارهٔ ترجمه قرآن کریم به زبان آذربایجانی ـ پروفسور واسم محمدعلی‌زاده، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۳۴
ـ هنر و هنرمند در نامهٔ ورجاوند ـ سعید رضاییات، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۳۹
ـ شاعری درد آشنا ـ دکتر اسماعیل حاکمی، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۵۱
ـ دو نامه، یکی در هجرت و دیگری در رحلت ـ دکتر مهدی درخشان، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۵۳
ـ بازهم «در رابطه با»! ـ محمد اسفندیاری، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۵۶
ـ نویسنده اسپانیایی، دیگر با ایدئولوژی و سیاست درگیر نیست ـ امیر لقمانی، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۵۸
ـ ردیف در شعر خاقانی شروانی ـ حسین مختاری، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۶۶
ـ پیدایش مکتب بازگشت و گرایش به سبك خراسانی و عراقی ـ موسی صباغیان، سال سوم، شماره سی ویکم، ص ۶۸
ـ گلشن راز و یکی از مهمترین شروح آن ـ محمدرضا برزگر خالقی، سال سوم، شماره سی ودوم، ص ۱۴
ـ محتشم و فن رثاء ـ محمود رکن، سال سوم، شماره سی ودوم، ص ۲۴
ـ تأملی در شعر علی معلم دامغانی ـ کامیار عابدی، سال سوم، شماره سی ودوم، ص ۲۸
ـ نقد، در تاریکی جا به جا می‌شویم... ـ ناتالیا گینزبورگ، ترجمه: محمد آریایی، سال سوم، شماره سی ودوم، ص ۴۶
ـ بیچاره خلیفه حسن بیچاره آندره ژید... ـ غیاث وند، سال سوم، شماره سی ودوم، ص ۴۸
ـ پیرامون نفوذ و تأثیر شعر حافظ بر ادبیات و فرهنگ شبه قاره هند، دکتر بدیع‌الله دبیری‌نژاد، سال سوم، شماره سی وسوم، ص ۲۶
ـ رد پای اسطوره در زمان ـ بلقیس سلیمانی، سال سوم، شماره سی وسوم، ص ۴۰
ـ خلقیات راسکین ـ دکتر جلال سخنور، سال سوم، شماره سی وسوم، ص ۷۴
ـ شعر نو به کجا می‌رود؟ ـ وحید رشیدی (شیوا)، سال سوم، شماره سی وسوم، ص ۸۴
ـ دو پیشنهاد دربارهٔ روش تدریس عروض ـ احمد عزتی پرور، سال سوم، شماره سی وسوم، ص ۸۷
ـ ایهام نام واژه‌ای ـ سید محمد راستگو، سال سوم، شماره سی وچهارم، ص ۲۸
ـ پیرامون ترجمهٔ غزلهای سعدی ـ ستراك ماتوکیان، سال سوم، شماره سی وچهارم، ص ۴۴
ـ جهان بینی شهودی حضرت امام(ره) در شعر ایشان ـ حجت‌الاسلام والمسلمین علی اکبر رشاد، سال سوم، شماره سی وپنجم، ص ۶
ـ شرحی بر تعزیه سیاوش (بخش اول) ـ محمدعلی علومی، سال سوم، شماره سی وپنجم، ص ۸
ـ یای معرفه و نکره و... ـ حسین مسجدی، سال سوم، شماره سی وپنجم، ص ۷۴
ـ جلوه‌های رحمانی (وصیتنامهٔ حضرت امام خمینی(ره) خطاب به فرزندشان، سال سوم، شماره سی و ششم ص۶.
ـ دربارهٔ همکاری ایران و آسیای مرکزی، دکتر عبدالحسین زرین کوب، ترجمه: سیروس سعیدی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۳۰.
ـ تجدد و فرهنگ، غلامعلی خوشرو، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۳۲.
ـ شرحی بر تعزیهٔ سیاوش (بخش دوم)، محمدعلی علومی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۴۰.
ـ خط و خطاطی، زنده‌یاد دکتر غلامحسین یوسفی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۶۲.
ـ نکاتی پیرامون پیوند فرهنگی ایران و تاجیکستان، دکتر میراحمد طباطبایی، شماره سی و ششم، ص۷۱.
ـ آخرین امیر بخارا، راینهارد ایزنر، ترجمه: دکتر مهدی روشن‌ضمیر، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۷۲.
ـ طب در شعر کهن فارسی، دکتر بهروز ثروتیان، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۹۶.
ـ بن مایه‌های توحید در شعر نظامی، محمود رکن، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۱۴.
ـ نگاهی به ترجمه در ایران معاصر، دکتر جلال سخنور، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۱۹.
ـ تفکر کرد تا خود چیستم من.... کامیار عابدی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۲۲.
ـ در اندرون من خسته دل.... احمد رحیم‌خانی (سامان)، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۴۴.
ـ سیری در احوال و آثار «امیر حسینی غوری هروی»، محمدرضا برزگر خالقی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۵۰.
ـ طوطی گویای اسرار، حسین مختاری، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۵۴.
ـ شرحی کوتاه بر دو بیت از قصیدهٔ مشهور منوچهری دامغانی، حمیدرضا شایگان‌فر، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۶۰.
ـ بررسی تطبیقی «ویس و رامین» و «خسرو و شیرین»، حسینعلی یوسفی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۸۰
ـ ترجمه، واژه‌های جدید و قدرت زبان فارسی ـ حسین نوین رنگرز، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۹۴.
ـ نقد نقد، احمد ناصر امیرفرهنگی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۱۹۶.
ـ سروش در شاهنامه، هاشم محمدی، سال سوم، شماره سی و ششم، ص۲۱۰.

موسیقی

ـ دربارهٔ زندگی و آثار موسیقیدان نابغهٔ اتریشی، ولفگانگ موزارت ـ ترجمه: ص. شهبازی، سال سوم، شماره بیست وپنجم، ص ۴۸
ـ گفت و شنود با دکتر اسدالله حجازی ـ میرمحمود میرزاده، سال سوم، شماره بیست وپنجم، ص ۶۲
ـ موسیقی سینمای ایران در مقابل سه گرایش ـ کامبیز روشن‌روان، سال سوم، شماره بیست وپنجم، ص ۶۶
ـ گفتگو با علی اصغر بهاری ـ فرمهرمنجزی، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۱۶
ـ دربارهٔ متهمی به نام «موسیقی ایران» ـ رجبعلی فانی، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۴۰
ـ نامه به یك هنرمند... ـ امیر تحویلی، سال سوم، شماره بیست وششم، ص ۸۴
ـ گفتگو با هوشنگ ظریف ـ محمود میرزاده، سال سوم، شماره بیست وهفتم، ص ۲۰

نقد کتاب و مقاله

نظرخواهی

نقاشی و گرافیك

نمایشنامه

رهبر انقلاب: مقابله با تهاجم فرهنگی دشمن، نیازمند هوشیاری و استفاده از ابزار و روشهای مناسب است



حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی در دیدار اعضای شورای انقلاب فرهنگی با ایشان به بیان نقش مهم این شورا در سامان دادن به امور فرهنگی کشور پرداختند و با اشاره به عواقب خطرناک تهاجم فرهنگی دشمنان بر لزوم مقابله هوشمندانه با این تهاجم با استفاده از ابزار و روش‌های مناسب تاکید کردند.

مقام معظم رهبری در این دیدار، شورای عالی انقلاب فرهنگی را نعمت بزرگی برای امور فرهنگی کشور و یکی از صدقات جاریهٔ حضرت امام (رضوان‌الله تعالی علیه) دانستند و افزودند: شورای عالی انقلاب فرهنگی مجمعی دلسوز، پیگیر و مسئول در امور فرهنگی است و عضویت مسئولین رسمی و دولتی و نیز صاحبنظران فرهنگی در این شورا آن را به مجمع متولی فرهنگ عمومی کشور و مسائل مربوط به دانشگاهها و آموزش و پرورش تبدیل کرده است.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در بیاناتشان از تهاجم فرهنگی به عنوان مقوله‌ای جدی و حقیقی نام بردند و فرمودند: تهاجم فرهنگی علیه تفکّر اسلامی و جمهوری اسلامی ایران، حرکت و مبارزه‌ای است که در عرصه‌های گوناگون فرهنگی وجود دارد و بر همین اساس برنامه‌ریزی برای مقابله با آن در سطوح مختلف ازجمله در شورای عالی انقلاب فرهنگی، وزارتخانه‌های ذیربط و مطبوعات، ضروری و اجتناب ناپذیر است.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای به وجود نوعی از تعارض با تفکر سیاسی اسلام وعقاید بنیانی اسلامی در کتابهای مختلف، مقالات، ترجمه‌ها، تاریخ نویسی، جزوات درسی و مطبوعات گوناگون اشاره کردند و اظهار داشتند: درحال حاضر تلاش وسیعی برای سوق دادن نسل جوان جامعه به سوی ابتذال و فساد اخلاقی صورت می گیرد و این مسأله یکی از بخشهای اساسی تهاجم فرهنگی است. امروز دشمن جبهه وسیعی را با استفاده از ابزارهای مؤثر خطرناک و کارآمد و نیز با بهره گیری از علم و تکنولوژی تشکیل داده است تا جمهوری اسلامی ایران را هدف یک یورش همه‌جانبه فرهنگی قرار دهد، و مقابلهٔ با این تهاجم بسیار خطرناک و ویرانگر، نیازمند هوشیاری و استفاده از ابزار و روشهای مناسب می باشد.

رهبر انقلاب اسلامی مسئولان بخش‌های مختلف فرهنگی را به پرهیز از اعمال سلیقه‌های متفاوت در مسائل فرهنگی سفارش کردند و ضمن تاکید بر لزوم درک اهمیت خطر تهاجم دشمن فرمودند: ویدئو امروزه به صورت یکی از ابزارهای ترویج ابتذال و فساد اخلاقی درآمده است و شورای عالی انقلاب فرهنگی باید با دوراندیشی و یک دید همه‌جانبه چگونگی برخورد با این مسألهٔ مهم را مورد بررسی قرار دهد و مردم - بویژه جوانان - را در برابر این خطر فراگیر و وسیع، مصون نگاه دارد.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای از ایجاد مراکزی برای تولید فیلمهای مفید و ارزشمند به عنوان اولین اقدام لازم جهت مقابله با آثار مخرب فیلمهای مُضر و فاسد کنندهٔ ویدئویی بر اخلاق و رفتار جوانان یاد کردند و افزودند: دشمن به شکل منظم و سازمان‌یافته‌ای تهاجم فرهنگی خود را علیه جمهوری اسلامی ایران به انجام می‌رساند و اگر پاسخ متقابل ما منظم و سازمان یافته نباشد خطر تهاجم دشمن بیشتر خواهد بود، لذا این مسأله باید به طور جدّی مورد توجه و رسیدگی قرار گیرد و در این زمینه لازم است نهادهای ذیربط با همفکری و کمک یکدیگر ابزار و شیوه‌های مختلف را برای خنثی کردن تهاجم فرهنگی دشمن به کار گیرند.

مقام معظم رهبری در بخش دیگری از بیاناتشان به رشد و پیشرفت دانشگاهها به لحاظ کمی و کیفی اشاره کردند و با تاکید بر احساس مسئولیت، علاقه‌مندی و اهتمام دولت به مسائل فرهنگی دانشگاهها فرمودند: با فاصله گرفتن از مبداء پیروزی انقلاب، بخشهای مختلف کشور باید به معارف و اهداف انقلاب نزدیکتر و از آن بیشتر متأثر شوند و جهت و مسیر علوم انسانی، اسلامی‌تر و محیط‌های دانشگاهی نیز با مفاهیم و عمل اسلامی بیش از پیش درهم آمیزند و این مهم باید در فضای دانشگاهها، کتابهای دانشگاهی و رفتار و منش اساتید نشان داده شود.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای نسبت به گزارش‌هایی در مورد تشویق و ترویج درسهایی با زیربنای غربی و کنار زدن اساتید علوم انسانی با مبانی اسلامی در برخی از دانشگاهها و تلاش برای حذف واحدهای درسی مرتبط با علوم اسلامی ابراز نگرانی کردند و در پایان سخنانشان ضمن تاکید بر لزوم برخورد با اینگونه مسائل در محیط‌های دانشگاهی فرمودند: علوم برخوردار از تفکّر و هدایت اسلامی نباید در دانشگاهها منزوی شوند و بدون تردید دانشجویانی که پایان نامهٔ آنها مایهٔ اسلامی دارد باید در چنین محیط‌هایی مورد تکریم و احترام قرار گیرند و مسئولان ذیربط نیز تدوین علوم انسانی بر پایه‌های تفکر و جهان بینی اسلامی را در اولویت کارهای خود قرار دهند.

بر پایه همین گزارش در این دیدار که به مناسبت هشتمین سالگرد تاسیس شورای عالی انقلاب فرهنگی انجام شد پیش از بیانات مقام معظم رهبری حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی رئیس جمهوری و رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی در سخنان کوتاهی به بیان فعالیت‌ها و اقدامات یک سال گذشته در این شورا پرداخت و طی آن میزان رشد بودجه عمرانی دانشگاهها در لایحه بودجه سال آینده را پنجاه درصد اعلام کرد. آقای هاشمی رفسنجانی همچنین شایعهٔ خصوصی کردن دانشگاههای دولتی را به شدت تکذیب کرد و سرمایه‌گذاریهای دولت در زمینهٔ تقویّت دانشگاههای دولتی و غیردولتی و نیز رشد فرهنگ عمومی کشور را خاطرنشان ساخت.

ترجمه اشعار سهراب سپهری به زبان اسپانیایی

شعرهای سهراب سپهری به زبان اسپانیائی ترجمه و منتشر شد. برگردان اشعار سپهری به اسپانیولی توسط «کلارا خانیس» شاعره نویسنده و مترجم اسپانیائی صورت گرفته است.

کتاب ترجمه اشعار سهراب سپهری با عنوان «ما هیچ، مانگاه» در یکصد و ده صفحه در مادرید به بازار عرضه شد.

این کتاب علاوه بر مجموعه کامل «ماهیچ، مانگاه» آخرین کتاب سپهری منتخبی از شعرهای دو کتاب «حجم سبز» و «شرق اندوه» را نیز دربرمی گیرد.

طرح روی جلد این کتاب نیز یکی از نقاشی‌های سهراب است و در پایان هر شعر امضای شاعر بچشم می‌خورد.

به ابتکار مترجم این کتاب در مقابل ترجمه هر شعر متن اصلی آن به زبان فارسی نیز به چاپ رسیده است.

«کلاراخانیس» به دنبال انتشار کتاب مزبور در گفتگوئی با خبرگزاری جمهوری اسلامی آثار سپهری را مورد تجلیل قرار داد.

این شاعره اسپانیائی با اشاره به گستردگی پهنه سروده‌های سهراب اظهار داشت: اشعار سپهری

پیام رئیس جمهوری به کنگره بزرگداشت استاد شهریار

کنگره بزرگداشت استاد شهریار، در سالروز درگذشت استاد، در تهران برگزار شد.

در این کنگره که با پیام رئیس جمهوری آغاز شد و در آن، جمعی از استادان و صاحب‌نظران ایرانی و فرهنگدوستانی از جمهوری آذربایجان شرکت داشتند، آقای علی‌اصغر شعردوست، دبیر کنگره، گزارشی از چگونگی برگزاری کنگره بزرگداشت استاد شهریار ارائه کرد.

متن پیام رئیس جمهوری، به این شرح است:

بسم‌الله الرحمن الرحیم

سرزمین ایران از دیرباز مهد دانش و فرهنگ و مرز ادب و هنر بوده و این کشور کهنسال در برافراشتن کاخ تمدن و فرهنگ جهانی سهمی بزرگ و پیشینه‌ای ممتاز دارد. ادبیات ایران بی‌هیچ مبالغه و اغراق سرآمد ادبیات جهان است و بیگانگان خود بدین حقیقت اذعان دارند.

هنر و ادبیات ایران آنگاه به رشد و تعالی رسید که با حقایق و معارف اسلامی درآمیخت و این نهال آن زمان سر بر آسمان سود که با شجرهٔ طیبه اسلام پیوند خورد.

این میراث عظیم ادبی که بسیاری از ناموران عرصهٔ شعر و ادب را در دامان خود پرورده، مانند جویباری زلال و فیاض در بستر زمان جاری است و در هر عصر و نسلی بر گلستان اندیشه‌ها و استعدادها می‌گذرد و ذوقها و قریحه‌ها را سیراب می‌کند تا از آن گلهای معرفت و فضیلت سر بر زند و مشام جانها را معطر سازد.

یکی از مصادیق بارز پروردگان این فرهنگ مرحوم استاد سیدمحمد حسین شهریار است که به شهادت صاحبنظران از تابناکترین چهره‌های معاصر ایران بشمار می‌آید و در قلمرو ادب و هنر مقامی والا و ارجمند دارد.

شادروان شهریار بر اساس فطرت پاك خویش به مبانی آئین و مقدسات مذهب سخت معتقد و پای‌بند بود و به مقام سامخ ولایت عقیده و ایمانی راسخ و استوار داشت گوئی این باور در جان او با شیر اندرون شده و با ذرات وجود وی درآمیخته بود.

او به گواهی آثار گرانقدرش، مسلمانی راستین و مؤمنی پاك نهاد بود که به رسول معظم اسلام و خاندان گرامیش، عشق و ارادتی زائدالوصف داشت و به همین سبب بود که آفاق دلها را تسخیر کرد و سخنش قبول عام یافت.

او با صدق و خلوص تمام، قلم و اندیشه و قریحه خود را در خدمت مردم و انقلاب بکار گرفت و از طعن مدعیان نیندیشید.

شهریار با بداندیشان و بیگانه‌پرستان به ستیز برخاست و به نکوهش آنان پرداخت و از این رهگذر نامی پرشکوه و جاودانه از خود به یادگار گذاشت.

بی‌تردید نام و یاد شهریار در تاریخ انقلاب و در عرصهٔ شعر و ادب این دیار برای همیشه برجای خواهد ماند.

امید است که این کنگره در تبیین آثار و معرفی شخصیت آن بزرگ مرد به توفیق کامل دست یابد.

ما یاد و نام آن اسطورهٔ آزاده و شاعر مردمی را گرامی میداریم و بروان پاکش درود می‌فرستیم. خدایش در جوار رحمت و رضوان خویش جای دهد.



از سوی رهبر انقلاب اسلامی

حجت‌الاسلام والمسلمین سیداحمد خمینی به عضویت شورای عالی انقلاب فرهنگی منصوب شد

حجت‌الاسلام والمسلمین سیداحمد خمینی، طی حکمی از سوی حضرت آیت‌الله خامنه‌ای، رهبر انقلاب اسلامی، به عضویت شورای عالی انقلاب فرهنگی منصوب شد. متن حکم رهبر انقلاب اسلامی، به این شرح است:

بسم‌الله الرحمن الرحیم

جناب حجت‌الاسلام والمسلمین آقای حاج سیداحمد خمینی دامت توفیقاته

شورای عالی انقلاب فرهنگی که از مواریث و یادگارهای ارزشمند امام راحل بزرگوار (طاب ثراه) و یکی از مفیدترین نهادهای عالیرتبه انقلابی است، اکنون در مقطع حساسی از عمر خویش است. سیاست‌گذاری مسائل فرهنگی در آستانه تدوین برنامه پنج ساله دوم و بخصوص هدایت حرکت سازمان یافته برای مقابله با تهاجم فرهنگی دشمن و نیز ادامه گسترش کمی و کیفی دانشگاهها و مراکز تحقیق از جمله چیزهایی است که شان و نقش این شورای عالی را حساس‌تر می‌سازد و تقویت آن با نیروهای تازه‌نفس را الزامی می‌کند. از این رو، جناب‌عالی را که بحمدالله، خود عنصری فرهنگی و معتقد و علاقه‌مند به تلاش‌های اصولی در عرصه فرهنگ و دارای سوابق روشنی در این عرصه می‌باشید، به عضویت آن شورا منصوب می‌کنم. انتظار از جناب عالی و دیگر اعضای محترم آن است که فرهنگ انقلاب و تحول فرهنگی را عزیزترین و اصلی‌ترین مطلوب خود دانسته، همه تصمیم‌گیری‌های آن شورای عالی را با این شاخص انجام دهید.

توفیق همگی را از خداوند متعال خواستارم.

والسلام علیکم و رحمة‌الله

۲۰ آذر ماه ۱۳۷۱

سیدعلی خامنه‌ای

همانند پیوندی بین شعر عرفانی ایران و شعر جهان کنونی به شمار می‌رود.

وی افزود: آنچه در شعر سهراب برجسته است گرایش به سوی «نیکی» و «وحدت وجود» جهان است.

«کلاراخانیس» گفت که به نظر وی هرچه به نگاه سهراب آمده است جلوه و آینه‌ای از وحدت است.

وی سپس به مشابهت اشعار سپهری با برخی از آثار بزرگ عرفانی غرب اشاره کرد و گفت: دوست، صبح و کنار آب در شعرهای این شاعر ایرانی تشابه زیادی با همین فاکتورهای شعری «سان خوان» شاعر معروف عرفانی اسپانیا دارد.

«کلاراخانیس» علاوه بر انتشار کتاب‌های متعدد شعر و داستان و نقدهای ادبی گوناگون، آثاری از ادبیات «ترك»، «چك»، «انگلیسی» و «فرانسه» را به اسپانیائی برگردانده است.

وی برخی از اشعار سپهری را از زبان فرانسه و برخی از آنها را مستقیما از فارسی به اسپانیائی برگردانده است.

نمایشگاه «هنر گرافیك آسیا» در تهران

نخستین نمایشگاه «هنر گرافیك آسیا» به مناسبت برگزاری کنگره بین‌المللی همکاریهای علمی و فرهنگی آسیای میانه، در موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی گشایش یافت.

در این نمایشگاه، پوسترهایی از آثار هنرمندان ایران، اندونزی، تایلند، ژاپن، فیلی‌پین، کره جنوبی، مالزی، هنگ‌کنگ و نپال، به نمایش درآمد.

اهداف و خط‌مشی‌های اساسی سازمان میراث فرهنگی کشور در برنامه پنجساله دوم

دومین جلسه شورای عالی سازمان میراث فرهنگی کشور با حضور وزیران فرهنگ و آموزش عالی، فرهنگ و ارشاد اسلامی و مسکن و شهرسازی، معاون پژوهشی و آموزشی وزارت امور خارجه، رئیس سازمان میراث فرهنگی و معاونان این سازمان در محل سازمان میراث فرهنگی کشور تشکیل شد.

در این جلسه عملکرد این سازمان در برنامه پنجساله اول توسعه اقتصادی و اجتماعی کشور و همچنین اهداف و خط‌مشی‌های اساسی آن در برنامه پنجساله دوم بررسی شد.

عملکرد این سازمان در زمینه‌های پژوهشی، حفظ و احیاء و معرفی میراث فرهنگی کشور در برنامه پنجساله اول شامل:

هفتصد طرح و مورد پژوهشی درازمدت و کوتاه‌مدت در زمینه‌های باستانشناسی، مردم‌شناسی و هنرهای سنتی و همچنین هزار و پانصد پروژه مرمت بناها و محوطه‌های تاریخی و زیر پوشش حفاظتی قرار دادن حدود ده هزار بنا و محوطه تاریخی بوده است.

همچنین طی این مدت بیش از ۹۰ هزار شیء فرهنگی، تاریخی شناسائی و بیش از ۶۶ هزار و هفتصد قلم آن تحویل شده است. استرداد ۳۷۲ قلم شیء از خارج از کشور، تکمیل و ایجاد یازده موزه وشکل گیری ۲۵ موزه دیگر، برپائی ۲۰۰ نمایشگاه در زمینه‌های مختلف میراث فرهنگی در داخل و ۴ نمایشگاه در خارج از کشور، تشکیل سه هزار انجمن میراث فرهنگی در سطح کشور، ثبت ده‌ها مجموعه تاریخی در فهرست آثار ملی و فرهنگی ـ تاریخی، ایجاد یازده کارگاه هنرهای سنتی و شناسائی پانصد تن از استادکاران هنرهای سنتی در کشور، تشکیل آزمایشگاه تحقیقات مرکزی و چهارده کارگاه مرمت اشیاء در چهارده استان کشور، تشکیل مرکز آموزش عالی میراث فرهنگی کشور در هفت رشته و با ظرفیت ۱۷۵ نفر در سال، اموزش بیش از سیزده هزار و پانصد نفر به صورت آزاد و نیز بازدید بیش از ۲۲ میلیون نفر از موزه‌ها، بناها و محوطه‌های تاریخی زیر پوشش سازمان میراث فرهنگی کشور ازجمله عملکرد این سازمان در برنامه پنجساله اول بوده است.

در تدوین برنامه دوم توسعه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی کشور با استفاده از تجربیات برنامه پنجساله اول و با الهام از بیانات مقام معظم رهبری در دیدار با مسئولان وزارت فرهنگ و آموزش عالی و رؤسای دانشگاه‌ها بر ضرورت تدارك زمینه‌های لازم برای ارتقاء کمّی و کیفی حرکت‌های فرهنگی و تأثیر شایسته آن در جهت گیری صحیح سایر برنامه‌ها تأکید شده است.

در دومین جلسه شورای عالی سازمان، اهداف و خط مشی‌های اساسی سازمان میراث فرهنگی کشور در برنامه پنجساله دوم بررسی و تدوین شد که در بخشهائی از آن بر ارتقاء جایگاه و تبیین نقش میراث فرهنگی به عنوان یکی از اساسی‌ترین ارکان فرهنگی در تحکیم هویت ملی، اسلامی، ایجاد خلاقیت ملی و فراهم آوردن زمینه‌های مناسب برای تبادل فرهنگی و مبارزه با تهاجم فرهنگی تأکید شده است.

همچنین ارتقاء قابلیت‌ها و توانائیهای تحقیقاتی ـ علمی و فرهنگی و اجرائی سازمان، افزایش نقش و مشارکت و توسعه سرمایه‌گذاری بخش خصوصی و عمومی در امور پژوهش، حفظ و احیاء و معرفی میراث فرهنگی، توسعه همکاریها در زمینه‌های علمی، فرهنگی، تحقیقاتی و اجرائی با مؤسسات و دستگاههای مربوطه داخلی و خارجی، ارتقاء کمّی و کیفی امر حفاظت از مواریث فرهنگی، توجه به احیاء آثار بناها و محوطه‌های تاریخی، فرهنگی و هنرهای سنتی، تقویت امر معرفی میراث فرهنگی و ارتقاء کارائی سازمان میراث فرهنگی کشور مورد تأکید قرار گرفته است.

قدیمی‌ترین روزنامه ترکیه ورشکست شد

«جمهوریت» قدیمی‌ترین روزنامه ترکیه پس از ۶۹ سال فعالیت، اعلام ورشکستگی کرد.

مدیر روزنامه «جمهوریت» ضمن اعلام این خبر افزود: در عین حال گروهی از خبرنگاران روزنامه که به تازگی یك خبرگزاری ایجاد کرده‌اند، به انتشار روزنامه یاد شده با همان نام ادامه خواهند داد.

بدهی‌های روزنامه «جمهوریت» در حال حاضر بالغ بر پنجاه میلیارد لیر ترکیه در حدود ۶ میلیون دلار می‌شود. این وضع ناشی از اختلاف مقام‌های روزنامه بر سر تغییر سیاست سرمقاله‌های روزنامه پس از تغییرات سیاسی در ترکیه، در سال گذشته است.

روزنامه «جمهوریت» را «مصطفی کمال آتاتورك» در سال ۱۹۲۳ تاسیس کرد. این روزنامه دارای گرایش سیاسی چپ میانه و به اصطلاح حامی آرمان‌های آتاتورك است.

گروهی از مقاله نویسان «جمهوریت» سال گذشته به دلیل مخالفت با باز شدن درهای روزنامه به روی افکار سیاستمداران دست راستی که در انتخابات پیروز شده بودند، روزنامه را ترك کردند.

بدنبال آن تیراژ روزنامه از یکصد و بیست هزار نسخه در روز به ۳۷۰۰۰ نسخه کاهش یافت.

مقام‌های «جمهوریت» خاطرنشان کردند که علاوه بر ۵۰ میلیارد لیر بدهی، باید پنجاه میلیارد لیر حقوق عقب افتاده روزنامه نگاران، تکنسین‌ها و کارمندان «جمهوریت» را نیز در نظر گرفت.



درخشش ماهنامهٔ «ادبیات داستانی»

□ دومین شماره ماهنامه «ادبیات داستانی» از انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در ۶۶ صفحه با مطالب داستانهایی خواندنی و درخور تعمق منتشر شده است. در این شماره، که نسبت به شماره نخست «ادبیات داستانی» روند رشد کیفی مطالب انتخاب شده کاملا چشمگیر است، مطالب و داستانهایی می‌خوانیم با عنوانهای: کتابهای تازه، اخبار داخلی، اخبار مقالات، مدار صفر درجه، آقابزرگ، ستیزه‌جو، شمعدانی‌های غمگین، پرنده و روباهها، بخش کتابهای ممنوع، داستان داستان، عناصر داستانی، دو قصه، یك مضمون، دو دیدگاه، تفاوت قصه و نمایش، سبك لباس اندیشه، گفتگو با گابریل گارسیا مارکز، چهره اندوهگین من محتاج آزادی است، زبان شناسی و نقد ادبی، نقبی به مفاهیم ادب فارسی، مروری بر تاریخچه ادبیات کودك و نوجوان در غرب، زندان بعث.

تهیه و انتشار ماهنامه «ادبیات داستانی» گامی است موزون و سنجیده در جهت ارتقاء تلاشهای نوین برای هرچه بیشتر و بهتر شناساندن اهمیت و ارزش داستان کوتاه و رمان بر بستر ادبیات امروز.

همت مسئولان و نویسندگان در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی برای ایجاد امکانهای گسترده در جهت رشد سالم و آزاد ادبیات داستانی حقاً سزاوار تحسین و ستایش است و بی گمان این همت بلند و وسعت دید نتایج و ثمراتی درخشان در حوزه فرهنگ و ادب ایران به بار خواهد آورد.

یادواره استاد میرخانی

به مناسبت دومین سالگرد درگذشت استاد سیدحسین میرخانی سراج الکتاب مراسم یادبودی در موزه هنرهای معاصر برگزار شد. در این مراسم چند تن از استادان و هنرمندان سخنرانی کردند و استاد محمدموسوی قطعاتی با نی نواخت.

یازدهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر از ۱۲ تا ۲۲ بهمن ماه برگزار می شود

یازدهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر از دوازدهم تا بیست و دوم بهمن ماه در تهران برگزار می‌شود.

این جشنواره در دوبخش ویژه سینمای ایران و سینمای بین‌المللی برگزار می‌شود که برنامه‌های سینمای ایران شامل بخش مسابقه حداقل با ۲۰ فیلم بلند، بخش خارج از مسابقه، فیلم‌هایی که کار اول و یا دوم فیلم‌سازان است، نمایشگاه پوسترهای سینمایی وعکس و بخش چشم‌انداز نمونه فیلم است.

بخش سینمای بین‌المللی یازدهمین جشنواره اختصاص به نمایش آثاری دارد که امکان ارزیابی بهتر و بیشتر وضع و موقعیت سینمای ایران را در مقایسه با سایر کشورها فراهم می‌آورد و جنبه آموزشی و اطلاعاتی دارد.

برنامه‌های سینمای بین‌المللی شامل «جشنواره جشنواره‌ها» که در آن فیلم‌های برگزیده‌ای که در جشنواره‌های مختلف به نمایش درآمده‌اند، بخش نمایش‌های ویژه و بخش گنجینه‌های فیلمخانه‌ای است.

از ۱۲ تا ۱۸ بهمن ماه آینده

جشنواره سراسری موسیقی «فجر» در ۴ بخش برگزار می شود

هشتمین جشنواره سراسری موسیقی فجر از ۱۲ تا ۱۸ بهمن ماه سال جاری همزمان با ایام مبارك دهه فجر در تهران برگزار میشود.

براساس آئین‌نامه اجرایی طی سالجاری شاهد برگزاری این جشنواره در چهار بخش ویژه، مسابقه، جوانان و جنبی خواهیم بود.

بخش ویژه جشنواره اختصاص به معرفی موسیقی ملل مسلمان دارد و گروههایی از جمهوری‌های مسلمان‌نشین آسیای میانه و قفقاز، پاکستان، چین، عراق، فلسطین، بوسنی و هرزگوین اجرای برنامه خواهند داشت.

در بخش مسابقه، کار «سنتورنوازی» در دو شاخه موسیقی دستگاهی «شیوه سنتی و شیوه نوین» مورد بررسی و ارزیابی قرار خواهد گرفت.

در بخش جوانان نیز به منظور کشف استعدادهای جوان، نوازندگان جوان معرفی و شناسایی خواهند شد.

همچنین در بخش جنبی این جشنواره چند گروه موسیقی سنتی وموسیقی مقامی به اجرای برنامه خواهند پرداخت.

اسامی فیلمهایی که در جشنواره فیلم فجر شرکت می کنند



۶۲ فیلم بلند سینمایی ایرانی در مهلت مقرر با ارسال فرم شرکت به دفتر جشنواره، برای شرکت در بخش مسابقه سینمای ایران در یازدهمین جشنواره فیلم فجر اعلام آمادگی کردند. اسامی این فیلمها به شرح زیر است:

۱ـ خون بس (ناصر غلامرضایی)
۲ـ آتش در خرمن (سید حاجی میری)
۳ـ سمفونی صحرا (محمدحسین حقیقی)
۴ـ طعمه (فرامرز صدیقی)
۵ـ از کرخه تا راین (ابراهیم حاتمی کیا)
۶ـ باز باران (محسن محسنی نسب)
۷ـ خسوف (رسول ملاقلی‌پور)
۸ـ شرم (کیومرث پوراحمد)
۹ـ ماموریت آقای شادی (محمدرضا زهتابی)
۱۰ـ آلما (اکبر صادقی)
۱۱ـ مه‌پلنگ (محمدعلی سجادی)
۱۲ـ خوش خیال (مهران تاییدی)
۱۳ـ در زیر آسمان (حسین قاسمی جامی)
۱۴ـ بندر مه‌آلود (امیر قویدل)
۱۵ـ هنرپیشه (محسن مخملباف)
۱۶ـ صبح روز بعد (کیومرث پوراحمد)
۱۷ـ مهار آتش (حمیدرضا آشتیانی‌پور)
۱۸ـ حمله خرچنگها (پرویز تاییدی)
۱۹ـ دلاوران کوچه دلگشا (حسین هدایت)
۲۰ـ ردپای گرگ (مسعود کیمیایی)
۲۱ـ تعطیلات پرماجرا (پرویز صبری)
۲۲ـ چشمهایم برای تو (خسرو شجاعی)
۲۳ـ ماه عسل (حجت‌الله سیفی)
۲۴ـ راز گل سرخ (حسن قلی‌زاده)
۲۵ـ آبادانیها (کیانوش عیاری)
۲۶ـ مجسمه (ابراهیم‌وحیدزاده)
۲۷ـ سه مرد عامی (سیامك تقی‌پور)
۲۸ـ یك مرد، یك خرس (مسعود جعفری جوزانی)
۲۹ـ مرد ناتمام (محرم زینال‌زاده)
۳۰ـ بیا با من (مهدی ودادی)
۳۱ـ سارا (داریوش مهرجویی)
۳۲ـ مردی در آینه (ساموئل خاچیکیان)
۳۳ـ راز چشمه سرخ (علی سجادی حسینی)
۳۴ـ مستاجر (رحیم رحیمی‌پور)
۳۵ـ بر بال فرشتگان (جواد شمقدری)
۳۶ـ قافله (مجید جوانمرد)
۳۷ـ افعی (محمدرضا اعلامی)
۳۸ـ مریم و میتیل (فتحعلی اویسی)
۳۹ـ سایه مرگ (جمال شورجه)
۴۰ـ حسنك (زهرا مهستی بدیعی)
۴۱ـ سایه‌های هجوم (احمد امینی)
۴۲ـ دو همسفر (اصغر هاشمی)
۴۳ـ آذرخش (احمدرضا درویش)
۴۴ـ بازی بزرگان (کامبوزیا پرتوی)
۴۵ـ صلیب طلایی (عبدالله باکیده)
۴۶ـ دایان باخ (فرهاد پوراعظم)
۴۷ـ چهارشنبه عزیز (حمید تمجیدی)
۴۸ـ مهاجران (مهدی صباغزاده)
۴۹ـ شکوه بازگشت (سیروس مقدم)
۵۰ ـ رابطه پنهانی (جهانگیر جهانگیری)
۵۱ ـ گریز (ناصر مهدی‌پور)
۵۲ ـ چکمه (محمدعلی طالبی)
۵۳ ـ نصف جهان (مرتضی شاملی)
۵۴ ـ ارتباط شوم (پرتو اشراق)
۵۵ ـ ایلیا، نقاش جوان (ابوالحسن داودی)
۵۶ ـ آهوی وحشی (حمید خیرالدین)
۵۷ ـ از بلور خون (جمشید عندلیبی)
۵۸ ـ تونل (مجتبی راعی)
۵۹ ـ زیر سایه کنار (جواد ارشاد)
۶۰ ـ پرواز در پرواز (ع. شرفی فرعانی)
۶۱ ـ یکبار برای همیشه (سیروس الوند)
۶۲ ـ سوءظن (کاظم معصومی)

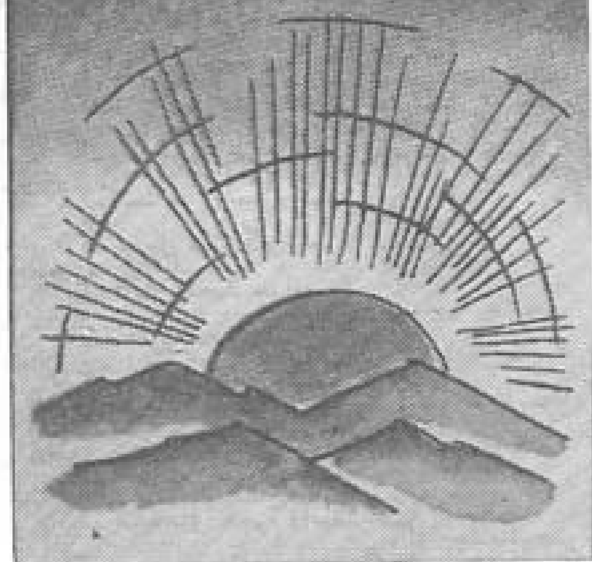
شایان ذکر است که بعضی از فیلمها، هم‌اکنون درحال فیلمبرداری هستند و به طور همزمان مراحل تدوین و فنی خود را طی می کنند.

مهلت ارائه کپی فیلمها به دفتر جشنواره، ۱۵ دیماه اعلام شده است.

درگذشت همسر مخملباف

خانم فاطمه مشکینی، همسر محسن مخملباف، فیلمساز هنرمند ایرانی، در جریان یك حادثه، درگذشت. وی که خود ازدست اندرکاران سینما بود، طی سالهای اخیر، دستیاری مخملباف را در کارگردانی چند فیلم برعهده داشت.

□ ادبستان، این ضایعه را به محسن مخملباف تسلیت گفته، برای بازماندگان ازدرگاه ایزدمتعال آرزوی صبرو برای آن مرحومه، غفران الهی مسئلت دارد.



انتشار کتاب به خط فارسی در جمهوری تاجیکستان

اولین کتاب به خط فارسی، بعد از استقلال جمهوری تاجیکستان در آن جمهوری چاپ و نشر شد.
براساس مذاکرات طولانی برای شناسایی ادبیات معاصر دو کشور برای اندیشمندان و صاحبان ذوق و علاقمندان ادب فارسی سه کتاب در زمینه‌های شعر، قصه و ادبیات کودکان در دو کشور تألیف و پس از چاپ در هر دو کشور نشر و توزیع شد. «پیمان» که ۲۲۸ صفحه و با محتوای شعرهایی از ۳۷ شاعر معاصر تاجیکستان با نظارت نمایندگی الهدی در شهر دوشنبه و با برنامه‌های اهدایی الهدی حروفچینی و منتشر شده است، گام آغازینی در این راه است.

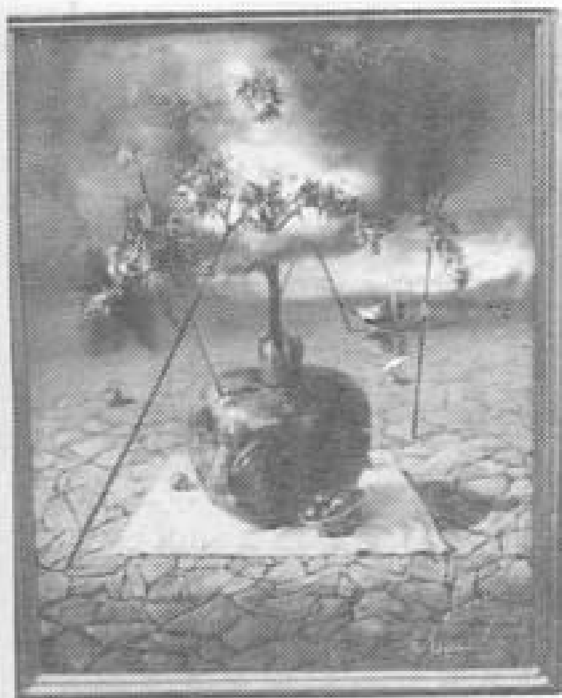
در مقدمه کتاب، مدیرعامل انتشارات بین‌المللی «الهدی» یادآور شده است: مجموعهٔ «پیمان» که انتشارات وزین «ادیب» با همت بلند استادان نامدار تاجیکستان در فرصت اندك به مناسبت گردهم‌آیی فارسی‌زبان و تاجیکان جهان در «دوشنبه» فراهم آورده و همزمان در ایران و تاجیکستان منتشر می‌شود گامی است هرچند ناکافی در راستای معرفی آثار شاعران تاجیکستان.

در این کتاب، اشعاری از شاعران تاجیك، نظیر صدرالدین عینی، ابوالقاسم لاهوتی، پیرو سلیمانی، محمدجان رحیمی، عبدالسلام دهاتی، حبیب یوسفی، میرزا ترسون‌زاده، باقی رحیم‌زاده، میرسید میرشکر، امینجان شکوهی، مومن قناعت، لایق شیرعلی، غفار میرزا، قطبی کرام، بازار صابر، گل‌رخسار، گل‌نظر، عسکر حکیم، عاشور سفر، عبید رجب، سلیمشاه حلیمشاه، غایب سفرزاده، مستان شیرعلی، حبیب‌الله فیض‌الله، سیدعلی مامور، حق‌نظر غائب، کمال نصرالله، رحمت نذری، سلطان شاهزاده، نورمحمد نیازی، ضیاء عبدالله، زلفیه عطایی، فرزانه، نظام قاسم، علی محمد مرادی، محمدعلی عجمی و سیاوش گرد آمده است.

انارها و سایه‌ها در آثار علی‌اکبر آوین (آوین‌خواه)

از ۵ آذرماه نگارخانه سبز شاهد برپائی نمایشگاهی از آثار نقاشی علی اکبر آوین بود. آوین در این نمایشگاه که با استقبال علاقمندان مواجه شد، تعدادی از آثار سوررئال خود را به نمایش گذاشت. او که گوشه گوشه‌های خانه‌شان و نیز جهان ذهنی‌اش را تیزبینانه کاویده است، پیرامون آثارش می‌گوید: «رویدادهای جهانی، محرومیت و فقر و بخصوص حوادث اخیر جهان انگیزه اصلی ایجاد بسیاری از کارهایم بوده است».

در اکثر تابلوها رابطه خوب و صمیمی نقاش با عناصر محیط اطراف جلب نظر می‌کند. نقاش آفرینشگر همواره و از همه چیز می‌آموزد: از جنگ، از پیروزی، از شکست و شاید از اناری که در هماویزی دو ملت می‌شکند و آوین نیز خوب توانسته است اینرا ببیند. در آثار او سایه‌های وهم‌انگیز و طولانی و سکوت عمیق همراه با سرخی شکننده و پر سر و صدای انار توأمان دیده می‌شود. در برخی از تابلوها انارهایی که شاید از کرات دیگر آمده و یا شاید همان



«هبوط» باشد، بی‌حصاری و همیشه در معرض خطر بودن انسان را در ذهن مجسم می‌کند. بهر ترتیب آوین گامی خوب در سوررئال برداشته است.

لازم به ذکر است که او در چند نمایشگاه گروهی شرکت کرده است و این اولین نمایشگاه انفرادی اوست. دیدار از این نمایشگاه تا ۱۱ آذر جریان داشت.

خلیل طوائی حمیدی



آثار نقاشان ایرانی در موزه هنرهای معاصر

نمایشگاه جلوه‌هایی از هنر معاصر در موزه هنرهای معاصر تهران، با استقبال بسیاری از مردم کماکان دایر است. این نمایشگاه شامل نقاشی ایرانی (مینیاتور)، نقاشی آبرنگ و رنگ روغن، سفال و ترکیب حجمی، خوشنویسی، خط و نقاشی و همچنین آثاری از نقاشان عصر انقلاب اسلامی است.

در گالری شماره یك و دو این نمایشگاه نقاشی‌های رنگ روغن ۳۹ نقاش در معرض دید عموم قرار گرفته است که از آن جمله می‌توان به آثار: علی‌محمد حیدریان، سهراب سپهری، زهرا رهنورد، حبیب صادقی، کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، ناصر پلنگی و حسین صدری اشاره کرد. در رشته آبرنگ که در گالری سه برپاست آثار ۱۷ هنرمند نقاش آذین بخش موزه شده که می‌توان به آثاری از پروانه اعتمادی، علی اکبر صنعتی، محمود کاظمی و... اشاره کرد.

در رشته نقاشی ایرانی ـ مینیاتور ـ که با شرکت هشت هنرمند این رشته برپا شده است می‌توان به آثار: استاد محمود فرشچیان، محمدباقر آقامیری و دیگر هنرمندان در این زمینه اشاره کرد.

در گالریهای شش، هفت و هشت نیز آثار خطاطان ایرانی، جلوه خاصی به موزه و نمایشگاه داده است که شانزده هنرمند با آثار زیبا و درخشانشان بر طراوت و صفای نمایشگاه افزوده‌اند که از آن جمله می‌توان به آثار: مرحوم رضا مافی، مرحوم فرامرز پیلارام، عباس اخوین و... اشاره کرد.□



افتتاح نگارخانه سعدآباد

نگارخانه سعدآباد، با نمایش آثاری از کمال‌الملك نقاش چیره‌دست ایرانی و پیروان مکتب نقاشی او در مجموعه فرهنگی سعدآباد گشایش یافت.

در این نمایشگاه، آثاری از استاد به نمایش درآمده است و در کنار آن کارهای ارائه شده از شاگردان و پیروان مکتب او، تأثیر او را بر نقاشی امروز ایران، نشان می‌دهد.

نگارخانه سعدآباد، در خیابان ولی‌عصر (زعفرانیه) شهید فلاحی، شهید طاهری، راه‌اندازی شده است.

انتخاب فیلم «همشهری کین» بعنوان بهترین فیلم

از سوی منتقدان و کارگردان‌های بلندپایه بین‌المللی، فیلم «همشهری کین» به عنوان بهترین فیلمی که تاکنون ساخته شده است، شناخته شد. این فیلم کلاسیك، محصول سال ۱۹۴۱ میلادی به کارگردانی «اورسون ولز» است.

این فیلم سیاه و سفید که خود «ولز» در سن ۲۵ سالگی فیلمنامه‌اش را نوشته و تولید و کارگردانی کرده است، درصدر فهرست فیلم‌های برتر موسسه انگلیسی فیلم «سایت اندساندمگزین» قرار گرفت.

فیلم «همشهری کین» که به داستان زندگی یك سرمایه‌دار قدرتمند در روزنامه می‌پردازد، اولین فیلم طولانی «ولز» بود.

۱۰ فیلم برتر که ازسوی این موسسه انتخاب شده‌اند، به این شرح هستند: «همشهری کین» به کارگردانی «ولز»، قانون بازی به کارگردانی رنوار، داستان توکیو به کارگردانی اوزو، سرگیجه به کارگردانی هیچکاك، محققان به کارگردانی ویگو، هیجان به کارگردانی آیزنشتاین، دو هزار و یك (یك فیلم فضایی) به کارگردانی کوبریك.



سومین نشست عصری با قصه تحت عنوان ترجمه در ادبیات داستانی در حوزه هنری برگزار شد

سومین نشست عصری با قصه تحت عنوان «ترجمه در ادبیات داستانی» در تالار اندیشه حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی برگزار شد.

در این نشست پس از پخش موسیقی سنتی با صدای حسام‌الدین سراج، رضا سیدحسینی سخنرانی کرد.

وی در بخشی از سخنان خود به واژه ابتذال و مفهوم اخلاق اشاره کرد و گفت: معنای کلمه ابتذال بعد از انقلاب عوض شده، یعنی مبتذل را به غیراخلاقی اطلاق می‌کنند. من در مسأله اخلاق دقیقاً مدافع اخلاق اسلامی هستم.

وی در ادامه به موضوعات ضداخلاقی در رمان‌نویسی اشاره کرد.

در ادامه این برنامه دکتر صالح حسینی مترجم زبان انگلیسی، دکتر جلال خسروشاهی مترجم زبان ترکی و آقای موسی بیدج مترجم زبان عربی با شرکت در میزگردی به پرسش‌های حاضران پاسخ گفتند.

در پایان این جلسه سید یاسر هشترودی داستان «خانه اشباح» نوشته «ویرجینیا وولف» ترجمه «کاوه بهمن» را قرائت کرد.

«نیاز» برنده جایزه فستیوال «نانت» فرانسه شد

فیلم ایرانی «نیاز» ساخته «علیرضا داودنژاد» در چهارمین فستیوال فیلم نانت فرانسه، برنده جایزه شهر نانت شد.

فیلم نیاز به طور مشترك با فیلم هندی «شهر رویاها» برنده جایزه شد. کارگردانان این فیلم‌ها، هریك ده هزار فرانك فرانسه به عنوان جایزه دریافت کردند.

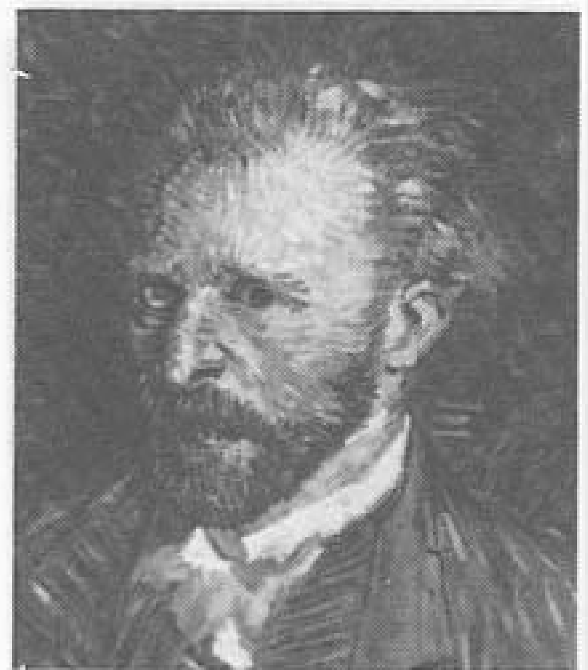
در چهاردهمین جشنواره سینمای سه قاره «نانت»، جایزه «توپ طلا» و سی هزار فرانك به فیلم چینی صبح خونین به کارگردانی خانم «لی شائوهنگ» کارگردان جوان چینی که برداشت تازه‌ای از داستان معروف «گزارش یك مرگ از پیش اعلام شده» نوشته گابریل گارسیا مارکز است، تعلق گرفت.

همچنین «توپ نقره» جشنواره سه قاره به فیلم «کاربرات» از سینمای قزاقستان داده شد.



اخبار فرهنگی و هنری

۶ تابلو تازه از ونگوگ کشف شد



۶ تابلو نقاشی که ۳ سال پیش توسط یك دلال آثار عتیقه خریداری شده بود، از آثار باارزش «ونسان ونگوگ» تشخیص داده شد.

«فرانسو پلترونی» ایتالیایی که این آثار باارزش را در سال ۱۹۸۸ به مبلغ ۸۰ دلار از یك دلال فرانسوی خریده است، گفت: اصالت این طراحی‌ها از سوی لابراتوار پلیس پاریس که درمورد اشیاء عتیقه تحقیق می کنند، مورد تایید قرار گرفته است.

این تابلوها در سال ۱۹۹۳، در آخرین محل زندگی ونگوگ در آرل فرانسه درمعرض دید عموم قرار می گیرد.

اجرای کنسرت پیانو در فرهنگسرای بهمن

خانم نوین افروز طی دو روز در فرهنگسرای بهمن اقدام به اجرای کنسرت پیانو کرد.

وی در این برنامه قطعاتی از فرانتس شوبرت و موریس راول و قطعه ترکمن از ساخته‌های خودرا اجرا کرد.

نوین افروز که از چهره‌های بین المللی محسوب می شود در مدت فعالیت هنری خود به دریافت جوایز مختلفی نائل آمده و به عنوان چهره‌ای سرشناس در لیست برنامه‌های سالیانه بسیاری از مراکز هنری جهان جای داشته و به اجرای برنامه می پردازد.

این بانوی هنرمند به عنوان رئیس کنگره بین المللی فرهنگ ـ شعر (ایتالیا) در سال ۱۹۸۸ فعالیت داشته و در سال ۱۹۸۶ به دریافت درجه دکترای افتخاری از دانشگاه آریزونا نائل آمده است.

برگزاری نمایشگاه عکس «نقش حیوانات در زندگی روزمره»

نمایشگاه عکس شانزدهمین مسابقه عکس مرکز فرهنگی آسیا در ژاپن تحت عنوان «نقش حیوانات در زندگی روزمره» از ۲۸ آذر تا ۱۱ دی ماه در محل انجمن عکس ایران برگزار می شود.

مرکز فرهنگی آسیا در ژاپن که وابسته به یونسکو است، هر ساله یك دوره مسابقه عکاسی با عناوین گوناگون در ارتباط با زندگی مردم منطقه برگزار می کند.

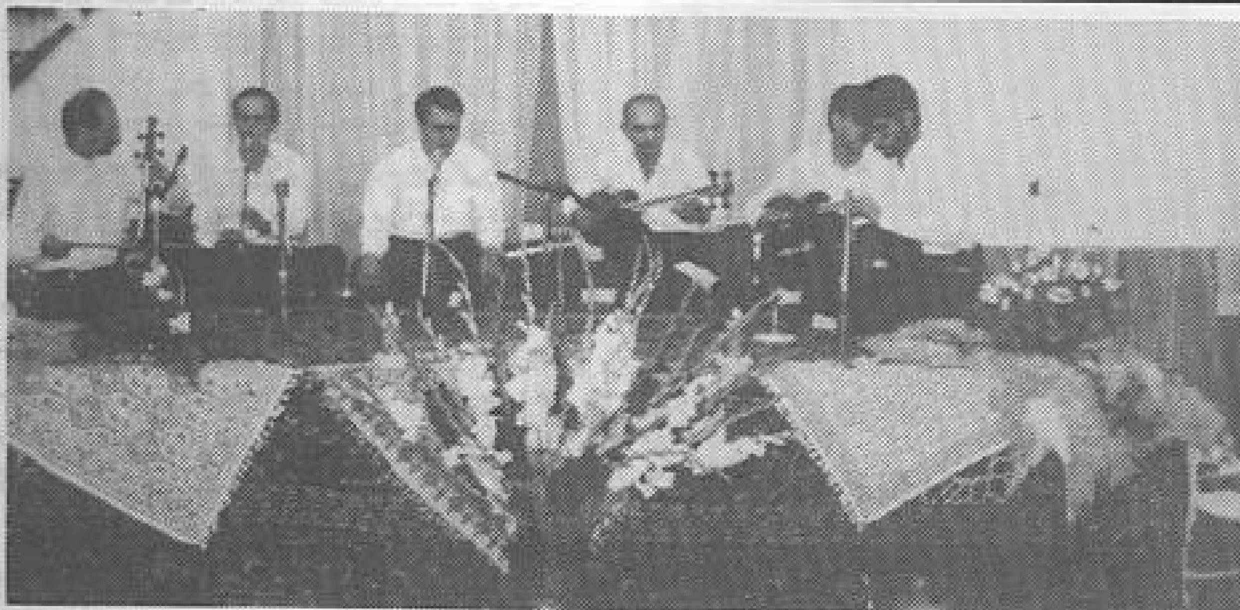
پس از پایان نمایشگاه، عکسهای برگزیده به کشورهای مختلف ارسال می شود و برای ارتقاء آگاهیهای فرهنگی نسبت به ملل دیگر در معرض تماشای عموم قرار می گیرد.

«جان فورمن» فیلمساز بزرگ آمریکایی درگذشت

«جان فورمن» فیلمساز آمریکایی که به ویژه به خاطر فیلم‌های «بوچ کسیدی و ساندانس کید» و «افتخار پریزی» شناخته شده، در سن ۶۷ سالگی در بورلی هیلز درگذشت.

فورمن که در پی یك حمله قلبی جان سپرد، همچنین فیلم‌های «آنها ممکن است غول باشند» تأثیر اشعه گاما بر انسان در کره ماه، مردی که پادشاه می شود، زندگی و عصر قاضی روبین، نخستین سرقت بزرگ قطار و مرد مکینتاش را تولید کرده است.

کنسرت موسیقی سنتی برای سالمندان

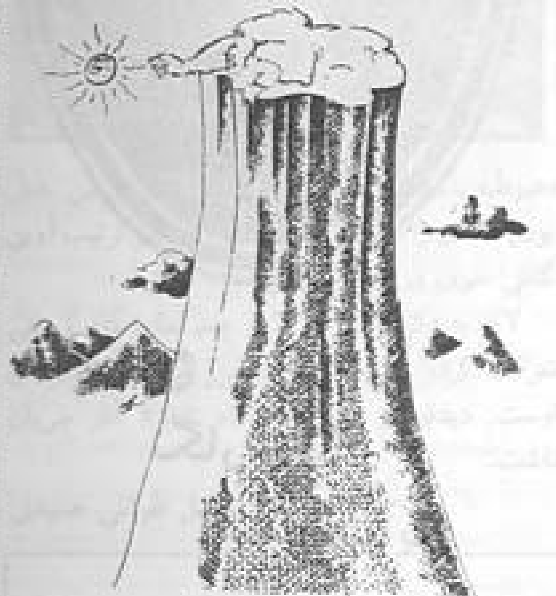


روز پنجشنبه ۲۸ آبان ماه کنسرت موسیقی سنتی با شرکت مهدی فلاح، زیدالله طلوعی، هادی منتظری، بهروز الوندی‌پور و محمد طیبی در محل آسایشگاه معلولان و سالمندان کهریزك برگزار شد.

این کنسرت، حلقه‌ای از زنجیرهٔ کنسرت‌هایی است که در ماههای اخیر توسط برخی هنرمندان در جا به جای کشورمان در راستای سهیم کردن بخشی از عزیزان دردمند در شادی‌ها برگزار شده است و با استقبال فراوان حضار روبرو شد.

نمایشگاه کاریکاتورهای مسعود مهرابی

نمایشگاهی، شامل ۵۰ اثر از آثار طراحی و کاریکاتورهای مسعود مهرابی در گالری گلستان برگزار شد. مسعود مهرابی (متولد ۱۳۳۳، تهران) فارغ‌التحصیل رشتهٔ «سینما» از دانشکدهٔ هنرهای دراماتیك / مجتمع دانشگاهی هنر، کار حرفه‌ای خود را به عنوان کاریکاتوریست از سال ۱۳۴۹ با هفته نامهٔ «کاریکاتور» آغاز کرد. او طی بیست و دو سال کار مطبوعاتی، با پرهیز از ترسیم کاریکاتورهای «ادیتوریال»، جزو انگشت شمار طراحانی قرار گرفت



که حضور طرحهایی با مضامین «طنز سیاه» را در مطبوعات نیمهٔ اول دههٔ پنجاه قوت بخشیدند. و به این ترتیب، او به همراه دو سه تن از کاریکاتوریستهای ایرانی ـ جمع کوچك ـ بنیانگذار و توسعه‌دهندهٔ طنز سیاه ترسیمی در ایران بودند.

براساس بروشور نمایشگاه، مهرابی از سال ۱۳۵۴ تاکنون یازده نمایشگاه انفرادی در تهران و شهرستانها برگزار کرده است و طی این مدت، ضمن برپایی و شرکت در چند نمایشگاه انفرادی، در دهها نمایشگاه جهانی طنز و کاریکاتور شرکت و جایزه‌ها و دیپلم‌های افتخاری را به خود اختصاص داده است.

تا این زمان به جز چند کتاب سینمایی، پنج کتاب در زمینهٔ طرح و کاریکاتور از او منتشر شده است: «نردبان‌های بی‌بام»، «کاریکاتورهای سیاه»، «کاریکاتورهای سینمایی» (گردآوری)، «دندان»، و «میان سایه و روشن» که به تازگی منتشر شده است.

شهر کتاب

ادبیات

□ اسپیده باز (سیری در احوال و اشعار باباطاهر همدانی) ـ خط و تألیف حسن دانشفر ـ ناشر: مؤلف و انتشارات اقبال ـ چاپ اول ۱۳۷۱ ـ ۲۶۲ صفحه ـ قیمت ۵۳۰۰ ریال

□ چکامه‌های نیایش ـ به کوشش محمدعلی مردانی ـ ناشر: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲ صفحه ـ ۱۳۰ ریال

□ زمزمه‌های نیایش (مجموعه شعر) ـ محمدعلی مردانی ـ ناشر: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ۱۳۷۱ ـ ۴۰ صفحه ـ ۱۶۰ ریال

□ خداوند حقیقت را می بیند، اما صبر می کند. نوشته لئو تولستوی ـ ترجمه پریسا خسروی سامانی ـ ناشر: دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ۱۳۷۱ ـ ۳۲ صفحه ـ ۳۰۰ ریال

□ تا زمانی که ... (گزیده‌ای از داستانهای هاینریش بل) ـ ترجمه کامران جمالی ـ ناشر: دنیای مادر ـ چاپ اول ۱۳۷۰ ـ ۳۰۸ صفحه ـ ۲۰۰۰ ریال

□ اسرار قصر اپستین ـ الکساندر دوما ـ ترجمه قدرت‌الله مهتدی ـ ناشر: انتشارات عطایی ـ چاپ سوم ۱۳۷۱ ـ ۴۵۶ صفحه ـ ۱۲۰۰ ریال

□ داودنامه
اثر طبع دهقان سامانی ـ به کوشش: فریدون حداد سامانی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۷۲ص ـ ۸۰ تومان

□ معراج نامه
اثر طبع عمان سامانی ـ خط جمشید مردانی ـ به کوشش فریدون حدادسامانی ـ ۸۵ تومان.

□ شکرستان (گزیده‌ای از غزلیات)
اثر طبع: دهقان سامانی ـ به کوشش: فریدون حداد سامانی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۱۱ص ـ ۲۰۰ تومان.

□ خونبهای آفتاب (گزیده‌ای از اشعار سروده شده دربارهٔ دفاع مقدس)
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲۶ص ـ ۱۱۰تومان

□ برزیگران دشت خون
نوشته: پرویز خرسند ـ با مقدمهٔ استاد محمدتقی شریعتی ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ دهم ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۶ص ـ ۸۰۰ ریال.

□ شعر عاشورا از زبان فرزانگان شیعی سرود سامان
تدوین: فریدون حداد سامانی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۳ص ـ ۷۰ تومان.

□ رویای هستی
سراینده: محمدحسین کسرایی ـ انتشارات کسرایی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲۰ص ـ ۲۱۰۰ ریال

□ الفبا را دریابید
رقیه ملك زاده ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ قم ـ ۱۱۶ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ همیان ستارگان (به‌گزینی داستانی کوتاه ایرانی) ـ ۳ جلد
گردآورندگان: مصطفی فعله‌گری و محمد خلیلی ـ انتشارات هوش و ابتکار ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۰۰۰ ریال

□ مضامین مشترك در ادب فارسی و عربی
تألیف: دکتر سیدمحمد دامادی ـ مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۳۳ ص ـ ۳۷۰۰ ریال.

□ سیب اتفاقی ست که می افتد
به کوشش و انتخاب ضیاءالدین خالقی ـ (با اشعاری از آتشی، ابتهاج، سپهری، لنگرودی و....) ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱.

□ انواع ادبی
دکتر سیروس شمیسا ـ انتشارات باغ آینه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۹۷ ص ـ ۲۸۰ تومان.

□ سومین کرانه رود
داستانهای کوتاه از نویسندگان آمریکای لاتین ـ ترجمه: مراد فرهادپور ـ انتشارات روشنگران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۰۱ ص ـ ۲،۰۰۰ ریال.

□ نقد آثار جلال آل احمد
عبدالعلی دست غیب ـ نشر ژرف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۷۱ ص ـ ۲۴۰۰ ریال.

□ سال بلوا
عباس معروفی ـ نشر گردون ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۴۷ ص ـ ۲۸۰ تومان.

□ آویزه سخن‌ها (افزوده به کتاب سخن‌ها را بشنویم)
محمدعلی اسلامی ندوشن ـ شرکت سهامی انتشار ـ چاپ اول ـ ۶۴ ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ شراب خام
اسماعیل فصیح ـ نشر البرز ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۴۵ ص ـ ۲۶۰ تومان.

□ یادداشتهایی در زمینه فرهنگ و تاریخ
دکتر غلامحسین یوسفی ـ انتشارات سخن ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۴۴ ص ـ ۳۶۰ تومان.

□ سرود آزادی
تهیه و تنظیم: سید مرتضی نبوی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول: ۱۳۷۰ ـ ۸۰ ص ـ ۲۰۰ ریال

□ پرده نشین جلال
مترجم: دکتر نصرت‌الله فروهر ـ به کوشش: اکبر بهداروند ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۲ص ـ ۳۷۰ ریال

□ داستانهای شگفت انگیز
ادگار آلن پو ـ ترجمه: محمود سلطانیه ـ انتشارات زمانه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ تهران ـ ۱۴۴ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

تاریخ

□ شناخت اساطیر ایران
جان هینلز ـ ترجمه: ژاله آموزگار، احمد تفضلی ـ ناشر: کتابسرای بابل و نشر چشمه ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۲۱ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

□ داستان تولد بودا به روایت سغدی
نوشته: ونستره جاتکه ـ تحقیق و ترجمه: بدرالزمان قریب ـ نشر آویشن ـ بابل ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۹ ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

□ حصاری از دروغ ـ نوشته آنتونی کیوبراون ـ ترجمه محسن اشرفی ـ ناشر: نشر نی ـ چاپ اول ۱۳۷۱ ـ ۱۱۷۸ صفحه (دو جلد) ۶۹۰۰ ریال

جامعه شناسی

□ جامعه شناسی ادبیات (دفاع از جامعه شناسی رمان)
نوشته: لوسین گلدمن ـ ترجمه: محمدجعفر پوینده ـ نشر هوش و ابتکار ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۱۴ص ـ ۵۲۰۰ ریال.

حقوق

□ مبانی فقهی شرایط قاضی در فقه شیعه و مذاهب چهارگانه
حمید انصاری ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۷ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

خاطرات

□ خاطرات نصرالله انتظام
به کوشش: محمدرضا عباسی ـ بهروز طیرانی ـ انتشارات سازمان اسناد ملی ایران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۴۲ص ـ ۱۴۵۰ ریال.

دین

□ نهج البلاغه ـ گردآورنده سید رضی ـ مترجم مصطفی زمانی ـ ناشر: انتشارات نبوی ـ چاپ ششم ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۵۸ صفحه ـ ۶۰۰۰ ریال

□ پیرامون سیره نبوی
نویسنده: طه حسین ـ ترجمه: بدرالدین کتابی ـ شرکت سهامی انتشار ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۸۴ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ داستانهای شنیدنی از زندگی چهارده معصوم(ع)
نویسنده: محمدمهدی اشتهاردی ـ انتشارات نبوی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۴۰ص ـ ۸۵۰ ریال.

روانشناسی

□ هیجان احساس و ارتباط غیرکلامی
دکتر جمشید احمدی ـ انتشارات راهگشا ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ شیراز ـ ۱۳۰ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ آینده روان پزشکی (زیست رفتار درمانی)
دکتر جمشید احمدی ـ انتشارات راهگشا ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۱ ـ شیراز ۱۰۲ص ـ ۶۰۰ ریال.

سیاست

□ قدرتهای بی صدا (جلد اول و دوم)
گونتر نولاو ـ ترجمه: جواد سید اشرف ـ نشر نی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ تهران ـ ۳۴۷+۳۲۸ص ـ هر جلد ۱۹۵۰ ریال.

□ سازمان مخفی
نویسندگان: بلین باگت و ارنست ولکمن ـ مترجم: م. جعفری ـ ناشر: نشر کتاب ـ توزیع: مراکز فروش انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۵۸ص ـ ۱۹۰۰ ریال.

□ شهریار ماکیان
نویسنده: ع. فتحی ـ ناشر: مؤسسه فرهنگی برهان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۸ص ـ ۷۰۰ ریال.

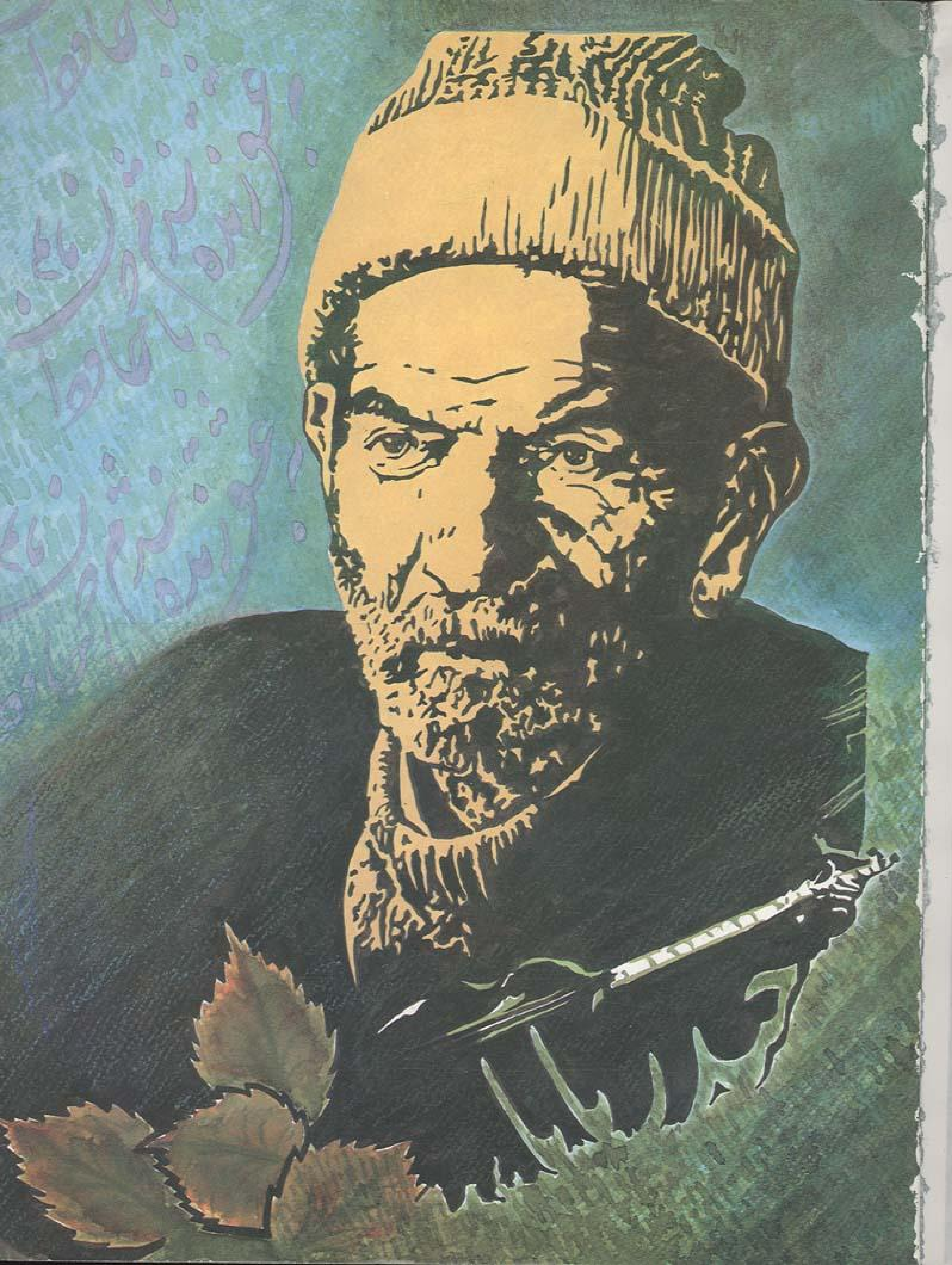
□ آمریکا: انتخاب یك رئیس جمهوری ـ نوشته الیزابت درو ـ ترجمه حسن تورانی بیدخت. ناشر: انتشارات کویر، چاپ اول ۱۳۷۱ ـ ۶۱۸ صفحه ـ ۴۷۰۰ ریال.

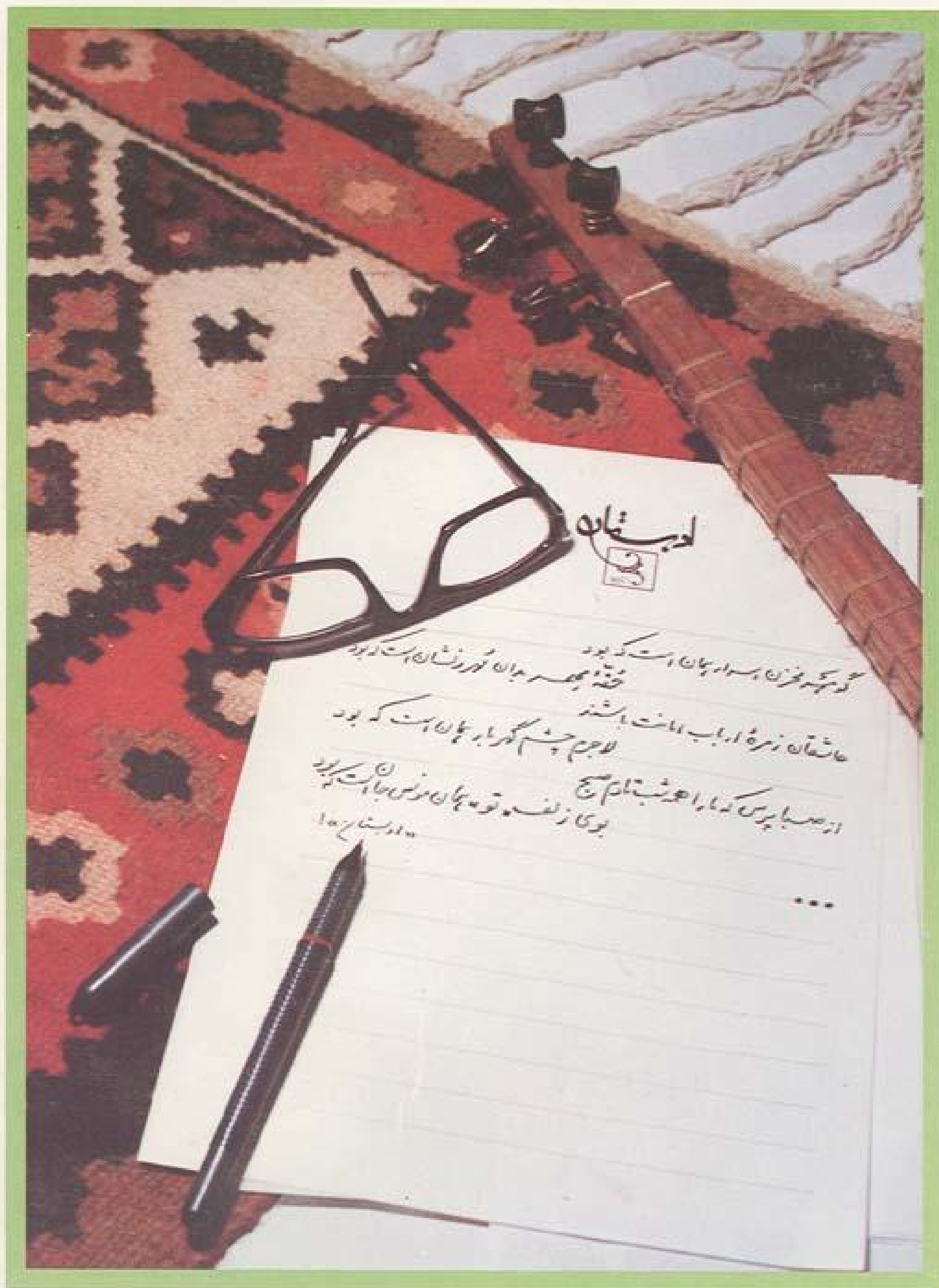
سینما

□ چهارمین یادوارهٔ فیلم دفاع مقدس
ناشر: معاونت فرهنگی ستاد کل نیروهای مسلح ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ کرمان

موسیقی

□ سونات رنج (زندگینامه ابوالحسن صبا)
نوشته: وحید ایوبی ـ چاپ اول ـ ۱۰۵ ص ـ ۹۵۰ ریال.




ادبستان
گوهر مخزن اسرار همان است که بود
حقه مهر بدان مهر و نشان است که بود
عاشقان زمرهٔ ارباب امانت باشند
لاجرم چشم گهربار همان است که بود
از صبا پرس که ما را همه شب تا دم صبح
بوی زلف تو همان مونس جان است که بود
...